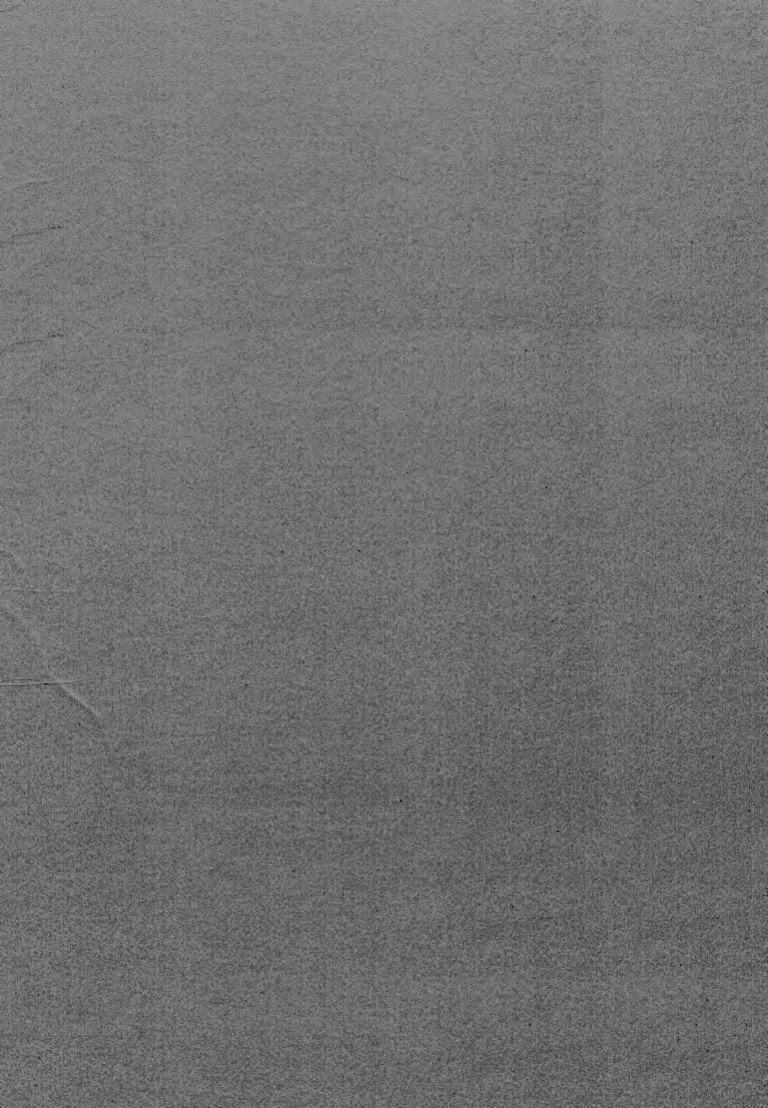
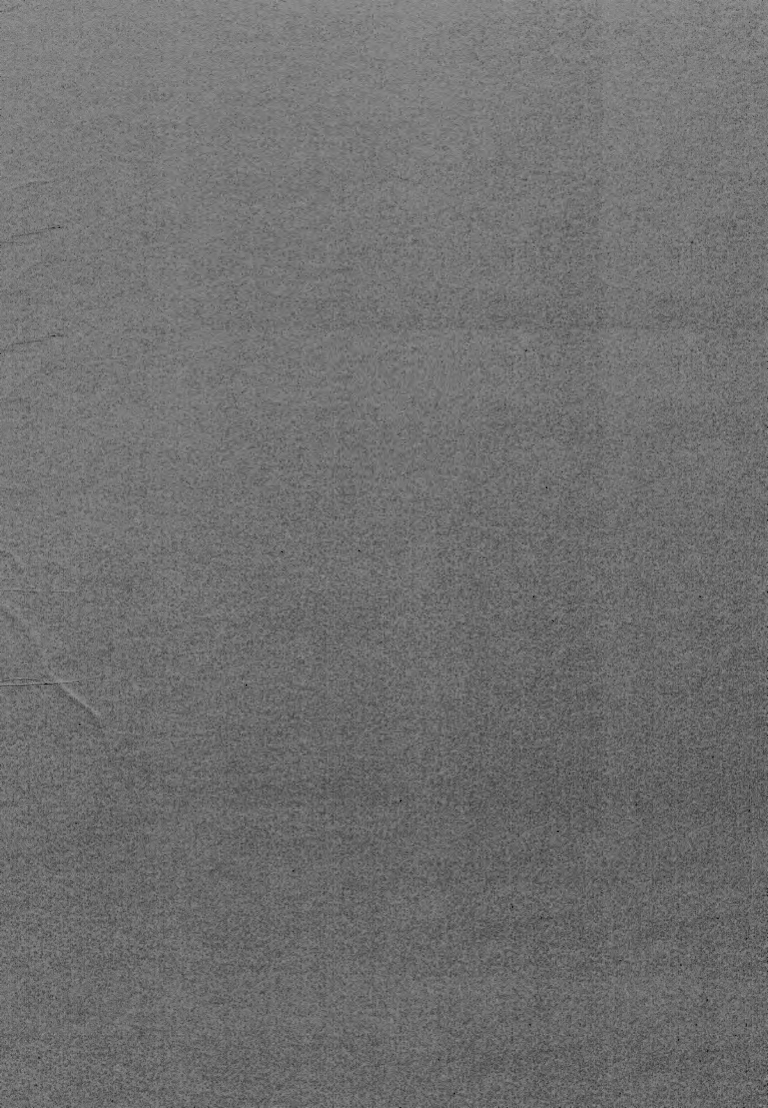








مجلة النقد الأدبي

النقد الأدبى والعلوم الإنسانية

○ المجلد الرابع ○ العدد الاول ○ أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر ١٩٨٣

١

الهيئة المصرية العامة للكتاب

معرض القاهرة الدولى السادس عشر للكتاب

٢٦ يناير - ٦ فبراير ١٩٨٤
أرض المعارض الدولية بمدينة نصر



النقد الأدبى
والعلوم الإنسانية

1

تصدر كل ثلاثة أشهر

○ المجلد الرابع ○ العدد الأول ○ أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر ١٩٨٣

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

• الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ـ الخليج العربى ٢٥ ريالا قطريا ـ البحرين دينار ونصف ـ العراق : دينار وربع ـ سوريا ٣٢ ليرة ـ لبنان ١٥ ليرة ـ الأردن : ١٫٦٠٠ دينار ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٠٠ قرش ـ تونس ٢٫٧٠٠ دينار ـ الجزائر ٢٤ دينارا ـ المغرب ٢٤ درهما ـ اليمن ١٨ ريالا ـ ليبيا دينار وربع .

• الاشتراكات :

ـ الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ١٠٠ قرش

ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية

ـ الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد . ٢٤ دولاراً الهيئات . مضاف إليها :

مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولارات) (أمريكا وأوروبا ـ ١٥ دولاراً)

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالى :

● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .

تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨
٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

النقد الأدبى والعلوم الإنسانية

محتويات العدد

○ أما قبل ٤
○ هذا العدد ٥
ـ الفلسفة والنقد الأدبى .... زكى نجيب محمود ١١
ـ النقد الأدبى ماذا يمكن أن يفيد من العلوم النفسية الحديثة .... مصطفى سويف ١٩
ـ إشكالية العلوم والنقد الأدبى .... يحيى الرخاوى ٣٥
ـ النقد الأدبى وعلم الاجتماع .... محمد حافظ دياب ٥٩
ـ الرواية .. شكلاً أدبياً ومؤسسة اجتماعية .... صبرى حافظ ٧٧
ـ المؤرخ والنص والناقد الأدبى .... ألن دوجلاس .... ترجمة : فؤاد كامل ٩٥
ـ العالم والتاريخ والأسطورة .... جيود برانْد .... ترجمة : عبد الغفار مكاوى ١٠٧
ـ اللغة والنقد الأدبى .... تمام حسان ١١٦
ـ من الوجهة الإحصائية فى الدراسة الاسلوبية .... صلاح فضل ١٢٩
ـ النقد البنيوى بين الأيديولوجيا والنظرية .... محمد على الكردى ١٤٣
ـ النقد المسرحى والعلوم الإنسانية .... سامية أحمد أسعد ١٥٥
○ الواقع الأدبى :
ـ المشروع الفكرى وأسطورة أوديب .... هدى وصفى ١٧١
ـ الشكل والصنعة فى الرواية المصرية .... شكرى محمد عياد ١٧٩
ـ العالم والنص والناقد .... فريال جبورى غزول ١٨٥
ـ الذاكرة المفقودة والبحث عن النص .... نصر أبو زيد.......... ٢٠١
ـ الاغتراب فى أدب حليم بركات .... بسام خليل فرنجية ٢٠٧
ـ الشعر والموت فى زمن الاستلاب .... اعتدال عثمان ٢٢١
ـ فى البحث عن بلاغة أسطيرية للقصة القصيرة المغربية .... بنعيسى بو حمالة....... ٢٢٩
○ وثائق :
- نصوص من النقد العربى الحديث ٢٤٣
- نصوص من النص الغربى الحديث ٢٦٢
○ رسائل جامعية : ٢٧٣
This Lssue .... ترجمة : ماهر شفيق فريد

أما قبل

فبهذا العدد تستقبل «فصول» عامها الرابع وهى أكثر ما تكون تفاؤلا بالمستقبل . وحين نذكر المستقبل ندرك أنه ذلك المجهول الذى ما زال جنين الزمن ، وإن كانت إرهاصاته التى نعيشها اليوم تنبىء ببعض ملامحه . ولعل أوضح هذه الملامح على الصعيد الفكرى ملمحان أساسيان ؛ أولهما أن الفكر سيصبح أكثر علمية ؛ والثانى أنه سيستمتع بقدر أكبر من الحرية . ولا تعارض بين علمية الفكر وحريته ، بل هما - على العكس - وجهان متكاملان ، أو - بالأحرى - متعاطفان . فالعلم هو الذى حرر الإنسان من جهالات عصور الظلام ، ورسخ فى نفسه الوعى بذاته ، وبموقعه من هذا الكون . العلم هو الذى عبر بالإنسان من «الكوجيتو» الديكارتى (أنا أفكر فأنا إذن موجود) ، الذى يتمحور حول الإنسان ، إلى الوجود الموضوعى للأشياء . ومعرفة الشيء امتلاك له وقدرة على التصرف فيه . وكلما ازداد الإنسان علماً بالأشياء ازداد وعيا ؛ وكلما عمق وعى الإنسان فإنه - أى الإنسان - يصبح أكثر تحررا .

وحين تتفاءل «فصول» بمستقبل هذه بوادره فإنها تعى فى الوقت نفسه أنها جزء من هذا المستقبل ، وأنها - لكى تنتمى إليه بحق - لا بد أن تحمل ملامحه الأساسية ، وأن تكون - فيما تقدم من نفسها - مؤكدة لهذه الملامح . ومن ثم فإنها تسعى - ما وسعها الجهد - إلى تأكيد علمية التفكير فى كل مايعرض من ظواهر ، بوصفها -أى علمية التفكير- النهج الذى يزيد من وعى الإنسان بالوجود من حوله ، فيكفل له -بذلك- مزيدا من التحرر .

وإذ تلتزم «فصول» علمية التفكير فإنها تؤمن كذلك بحريته ، وتدعو الآخرين كذلك إلى مثل هذا الالتزام ، وإلى التسليم بحق الجميع فى حرية التفكير ؛ إذ لن يصح - آخر الأمر - إلا الصحيح .

إن هذه المجلة تعنى حقاً - كما هو شأنها منذ نشأتها - بالنقد الأدبى ؛ ولكن تخصصها هذا لا يخرجها من دائرة التفكير العلمى أو يجعلها بمعزل عنه ؛ لأن النقد فى ذاته ، وأيا ما كان الموضوع الذى يتجه إليه ، هو مستوى عال من التفكير والبحث . وحين كتب الفيلسوف الألمانى «كانت» كتابه : Critique Of Pure Reason الذى يترجم فى المعتاد إلى العربية بعبارة «نقد العقل الخالص» ، إنما كان يعنى - فى حقيقة الأمر - «بحث العقل الخالص» ؛ لأن النقد فى جوهره بحث فى الظواهر وتحليل لها . ومن ثم لا تختلف المجلة المتخصصة فى النقد عن المجلة المتخصصة فى الكيمياء أو الطبيعة أو البيولوجى ، أو عن مجلة أخرى متخصصة فى العلوم الإنسانية ، على مستوى التوجه المعرفى .

إن المجلة المختصة بالطبيعة مثلا ، تدرس الظواهر الطبيعية وتحللها ؛ والمجلة المختصة بالنفس البشرية تبحث فى ظواهر هذه النفس وتحللها ؛ وكذلك المجلة المختصة بالنقد الأدبى ، تبحث الظواهر المتعلقة بلونٍ بعينه من ألوان النشاط الإنسانى هو النشاط الإبداعى وتحللها . فعلى المستوى المعرفى يستطيع النقد إذن أن يجد له مكانا وسط تلك العلوم الطبيعية والإنسانية . وكما يشتق كل علم من العلوم منهجه -أومناهجه- من طبيعة الحقل المعرفى الذى يعمل فيه، فكذلك يشتق النقد مناهجه من طبيعة المادة التى يتعامل معها أو يعمل فيها .

ولكن إذا كان من السهل - مثلا - تصور البحث فى ظواهر الطبيعة وتحليلها معزولا ومستقلا - ولو على المستوى الأوّلى من التفكير - عن البحث فى ظواهر الإبداع الأدبى (ويشمل عملية الإبداع والمبدَع كذلك) ، فإنه يبدو محالا ، وكما أثبتت التجربة على مدى التاريخ ، أن نتصور البحث فى ظواهر الإبداع الأدبى منعزلا ومستقلا عن البحث فى الظواهر النفسية أو الاجتماعية ، حيث تشغل ظواهر الإبداع الأدبى (بوجهيه) مساحة ملحوظة من الحقل الذى تتحرك فيه العلوم النفسية والعلوم الاجتماعية . ومن ثم يفترض كل علم من هذه العلوم لنفسه حق بحث تلك الظواهر وتحليلها . وكل منها - بما فى ذلك النقد نفسه - يقيم بحثه وتحليله على أساس من منهجه الخاص ، وعندئذ قد تتفق النتائج فى جوانب ، وتختلف فى جوانب أخرى . وهى فيما تتفق فيه أو تختلف ، تؤكد الحقيقة العلمية القائلة بأن الكلمة الأخيرة لم تقل ، ولعلها لن تقال أبدا . فالمعرفة كشف متصل ، يزيد من وعى الذات لذاتها ، وللأشياء من حولها ، ويحررها من ضيق الأفق ، ومن البلادة والغلظة والتجمد والتحيز . و «فصول» ، وهى تستقبل عامها الرابع ، لا تطمح فى أكثر من أن تكون مشعلا يضىء درب المعرفة ، فيحرر العقول والنفوس جميعاً .

وبعد ، فمرة أخرى تشاء الظروف أن تحرم هذه المجلة من الجهود التى كان يبذلها الدكتور جابر عصفور مشكورا فى المعاونة على إصدارها ، نتيجة لانتقاله إلى العمل أستاذا فى جامعة الكويت . ولكننى على يقين من أن بعد المسافة وإن حال دون اشتراكه العملى المباشر فى إصدارها ، لن يحرم القراء من إسهاماته الفنية المضيئة ، وتحليلاته المشبعة الممتعة .

رئيس التحرير

هذا العدد

مشروع هذا العدد ينبثق أساسا من إشكالية معرفية تواجه النقد الأدبي بشكل حاد منذ القرن الماضي ، ولعلها كانت تواجهه ، على نحو أو آخر ، طوال عدة قرون قبل هذا القرن . فالنقد الأدبي هو ذلك اللون من النشاط العقلي الذى لم يستطع طوال تلك القرون أن يصبح علما مستقلا ، كعلم المنطق ، وعلم النفس ، وعلم الاجتماع ، وعلم الأخلاق ، وعلم اللغة ، وعلم الجمال (الاستطيقا) ؛ فقد استطاعت هذه العلوم أن تنسلخ - فى أزمنة متفاوتة - من نظرية المعرفة ، وأن يصبح لها إطارها المعرفى المستقل . والعلم لا يصبح علما بحق - كما هو معروف - إلا إذا ارتبط بحقل معرفى محدد . وقد اجتهد «الوضعيون» الفرنسيون فى القرن التاسع عشر فى تحويل النقد الأدبى من مجرد نشاط عقلى فردى (أى من مجال الممارسة الحرة القائمة على ما يسمى «البصيرة») إلى «نظام» معرفى له أسسه وقواعده الموضوعية . ومع ذلك ما يزال النقد الأدبى حتى اليوم يحاول أن يحصر الحقل المعرفى الذى يختص به ويحدده ، حتى يتمكن من أن يقيم لنفسه نظاما من المقولات يصنف من خلالها مادة موضوعه تصنيفا خاصا به . ويوم يصبح النقد الأدبى علما فإنه سينتمى بالضرورة إلى مجموعة العلوم التى تسمى العلوم الإنسانية .

والشأن فى هذه العلوم الإنسانية أن كلا منها له نظامه الأساسى ؛ وهى فى ذلك تتوازى . ولكن مساحات من حقولها المعرفية تتداخل أحيانا فيتداخل بالضرورة نظامان أو أكثر . وفى هذه الحالة يكون أحد هذه النظم أساسيا ، وتكون النظم الأخرى نظما مساعدة . وقد يتلاقح نظامان أساسيان فيولدان نظاما جديدا ، كعلم النفس الاجتماعى ، وعلم النفس اللغوى ، وعلم الاجتماع اللغوى ، الخ . والموضوع الذى يتجه إليه النقد الأدبى هو الأدب . ولكن بعض العلوم الإنسانية يتداخل مع النقد فى الاقتراب من هذا الموضوع ؛ وبعضها يتلاقح مع الموضوع مباشرة ، مولدا نظاما معرفيا جديدا ، كعلم النفس الأدبى ، وعلم الاجتماع الأدبى . ومن ثم أصبحت معضلة «علم النقد الأدبى» - إذا صحت التسمية - هى أن يجد نظامه الأساسى وسط هذه المنظومة من العلوم الإنسانية ، بحيث تكون هذه العلوم بالنسبة إليه مجرد نظم مساعدة .

إلى أى حد - على المستوى الواقعى - تصدق هذه التصورات ؟

إن هذا العدد من «فصول» هو بمثابة عدد تجريبى فى هذا المجال . فهو - فى مجمله - محاولة لاستكشاف العلاقات المختلفة بين منظومة من العلوم الإنسانية والنقد الأدبى ، تمهيدا للبحث عن «هوية» حقيقية لهذا النقد ، تجعل منه علما قائما بذاته .

ويستهل هذا العدد بمقال للدكتور زكى نجيب محمود عن «الفلسفة والنقد الأدبى» ، بوصفهما نظامين من التفكير ، يتوازيان فى جوهرهما . ومن ثم يطرح الكاتب السؤال عن العلاقة بين «الفكر الفلسفى» و «العمل النقدى» ، لا من الناحية التاريخية فحسب (فقد نشأ الفكر النقدى لدى عدد من الفلاسفة ، فى مقدمتهم أفلاطون وأرسطو) ، بل من خلال «طبيعة» كل منهما كذلك . فشأن الفيلسوف أن يبدأ من المفاهيم التى نتداولها فى حياتنا اليومية ، ثم يتصاعد منها إلى التعميم الأعلى ، الذى يضم تحت جناحيه مجموعات القوانين الخاصة بمجال معين ؛ وذلك إجابة منه عن سؤال يطرحه عصره ، أو يستخلصه هو نفسه من فهمه واستيعابه لهذا العصر . والأدب موضوعه التفاعل البشرى ؛ أى الإنسان فى تفاعله مع الأشياء ، ولكنه لا يقول ما يشاء بطريقة مباشرة ، بل من خلال المجسمات . وعلى الناقد أن يستصفى من وراء هذه المجسمات فكرة مضمرة . ومن ثم فإن عمل الناقد - كعمل الفيلسوف - يجاوز السطح إلى العمق ، بحثا عن الجذور المستبطنة للظاهر الذى تراه العيون ، أى بحثا عن «الوحدة» التى تضم العناصر المختلفة للعمل الفنى . وحين يتم هذا العمل على مستوى «رأسى»

فإنه يشكل إجابة عن سؤال يطرحه العصر - مرة أخرى - عن مشكلة الثبات والتغير فى الإبداع الفنى ؛ أو - بمعنى آخر - عن حساسية كل عصر أو ذوقه من جهة ، وعن العنصر الثابت المشترك ، الذى يضمن الخلود والبقاء للأعمال الخالدة ، من جهة أخرى .

والخلاصة أن الفيلسوف يتجه فى تفكيره إلى المبادىء الكلية التى تشمل الكون كله ؛ أما الناقد فإنه يسعى إلى إصدار حكم نقدى على عمل أدبى بعينه . إن طبيعة العمل لديهما واحدة ؛ ولكن فى حين تتسع الدائرة التى يتحرك فيها الفيلسوف ، تضيق الدائرة التى يتحرك فيها الناقد .

ومن التماثل بين طبيعة التفكير الفلسفى والتفكير النقدى ، والتوازى بين تاريخيهما ، ننتقل مع الدكتور مصطفى سويف إلى دراسة قضية «النقد الأدبى ؛ ماذا يمكن أن يفيد من العلوم النفسية» . وهذه الدراسة تسلم - مبدئيا - بأن هناك أرضا مشتركة بين هذه العلوم والنقد الأدبى ، وأن النقد الأدبى - نتيجة لهذا - يستطيع أن يفيد من بعض جوانب النظم المعرفية المستقرة نسبيا ، التى تمثلها هذه العلوم .

ولكى يحدد الكاتب مجالات هذه الإفادة كان عليه أن يتبين مفهوم النقد الأدبى ومجاله كما يحددها المشتغلون بالنقد أنفسهم . وقد انتهى من ذلك إلى أن النقد الأدبى - فى جوهره وفى غايته - هو تقويم الأعمال الأدبية . وبالطريقة نفسها استعرض الكاتب موضوع علم النفس ، وطبيعته ، وتطوراته الحديثة ؛ وانتهى من ذلك إلى اشتماله على عناصر يمكن استغلالها فى مجال النقد الأدبى . وهذه العناصر - كما تبين الدراسة - موزعة فى مجالين : المجال الموضوعى والمجال المنهجى .

أما فى المجال الموضوعى فقد عرضت الدراسة لفئتين من الموضوعات : فئة تفيد النقد فائدة مباشرة (كالموضوعات التى عرض لها بعض علماء النفس ، المتعلقة بالمعانى المختلفة للنص الأدبى ، وبالأسس النفسية للتعامل مع الألفاظ وإيحاءاتها الصوتية والدلالية) ؛ وفئة تفيد النقد فائدة غير مباشرة ، وبخاصة تلك التى تتعلق بتذوق الفنون التشكيلية وعملية الإبداع الفنى .

وأما بالنسبة للمجال المنهجى فقد عرضت الدراسة للمناهج أو طرق البحث التى نميت فى كنف البحوث السيكولوجية ، وبخاصة طرق «الاستبار» و «التحليل المضمونى» ، مرجحا فائدتها فى مجال الدراسات النقدية .

وهذه الدراسة فى مجملها تتجه إلى تأكيد ضرورة ملحة ، هى تعزيز التواصل بين المشتغلين بالنقد الأدبى والمشتغلين بالعلوم النفسية من أجل استكشاف مساحات معقولة من الهدف البعيد وهو النص الأدبى بين المبدع والمتلقى .

ويلى هذه الدراسة عن العلاقة بين العلوم النفسية والنقد الأدبى دراسة أخرى هى بمثابة مقدمة عن إشكالية العلوم النفسية ومدى صلاحية بعض نظمها المعرفية فى إضاءة العملية النقدية . والدكتور يحيى الرخاوى - صاحب هذه الدراسة - ليس مجرد متخصص فى السيكوباثولوجى ، وممارس للعلاج النفسى ، بل هو كذلك كاتب مبدع وناقد . ومن ثم اشتملت هذه الدراسة على جانب تنظيرى ، يعالج فيه الكاتب الإشكالية المطروحة ؛ وجانب عملى ، سواء فى مراجعته للممارسات النقدية السابقة ، ذات المنحى النفسى ، أو فيما يقدمه من تحليل جديد .

أما من الناحية النظرية فقد استعرض الكاتب عددا من نظم المعرفة النفسية ، كالسيكوباثولوجى وعلم السلوك وعلم نفس اللاشعور أو التحليل النفسى الفرويدى وعلم نفس الوعى الذى يقابله ، وكيف أن واحدا منها لا يكفى لشرح الظاهرة الأدبية فى كل جوانبها ، وأنه لابد للناقد من أبجدية نفسية منتقاة ، تعينه على التحرك بكل مرونة فى النص الأدبى حركة جدلية خلاقة . ويرتكز هذا النشاط النقدى الإبداعى - لدى الكاتب - على لونين من النشاط المعرفى هما السيكوباثولوجى وعلم نفس الوعى ، كما تعتمد الدراسة النقدية فى هذه الحالة على المنهج الفينومينولوجى .

وأما من الناحية التطبيقية فقد حاول الكاتب استخدام منهجه فى تحليل شخصيتى «هملت» و «ديستويفسكى» ، منتهيا من ذلك إلى أن هملت كان يواجه مشكلة نموه الأساسية (أن يكون أو لا يكون) ؛ أن يكون هو نفسه ، مستقلا عن السلطة الأبوية ومواجها لها فى الوقت نفسه ، أو لا يكون ، حين يصبح صورة لوالده أو صورة معاكسة له ؛ وكلتاهما تعنى اللاكينونة . وما كانت رؤية هملت لشبح والده إلا تنشيطا خارجيا للنظام الوالدى الداخلى أو كل ما يمثل السلطة . لكن هملت لم يستطع أن يواصل الرحلة بين الداخل والخارج ، التى يتولد عن طريقها البناء «الولافى» المستقل للفرد . أما ديستويفسكى فقد أحدث مرض الصرع لديه تنشيطا لقواه الإبداعية ، فأصبح العمل الإبداعى لديه هو الوجه الإيجابى للمرض . وتدل

غزارة إنتاج هذا الكاتب على تمكنه من تلك الحركة المتبادلة بين الداخل والخارج .

ومن هاتين الدراستين المنطلقتين من حقل العلوم النفسية ، على ما بينها من اختلاف فى الإجراءات وفى المنهج ، تتضح حقيقة المدى الذى يمكن أن تصل إليه فائدة هذه العلوم فى تخليق نظام معرفى للنقد الأدبى ، يحقق له موضوعيته وديناميكيته فى الوقت نفسه .

لكن العلوم النفسية ليست وحدها - دون العلوم الإنسانية - القادرة على أداء هذه المهمة ؛ فعلم الاجتماع كذلك له مداخله إلى الظاهرة الأدبية التى هى موضوع النقد الأدبى . ومن ثم تأتى دراسة الدكتور محمد حافظ دياب عن «النقد الأدبى وعلم الاجتماع» فتعرض للفروض الأساسية التى قام عليها الاتجاه الاجتماعى فى النقد الأدبى ، والمداخل النظرية لهذا الاتجاه ، ثم الأساليب المنهجية التى استخدمت فى هذا المجال .

وفى استعراض الكاتب للخلفية التاريخية لهذا الاتجاه بدأ بمفهوم أفلاطون للمحاكاة ، ثم موقف أرسطو من هذا المفهوم ، مرورا بالفيلسوف الإيطالى فيكو Vico ومدام دى ستال Mme de Stael وسان بيف Saint Boeuf وهيبوليت تين H. Taine والمدرسة الاجتماعية الفرنسية فى القرن العشرين ، وانتهاء بأعمال روى بيرس R. Peirce وإيان وات I. Watt ويرى الكاتب أن الإطار المرجعى لهذا النقد لا يخرج عن نظرية الانعكاس .

أما المفاهيم الأساسية التى قام عليها النقد الأدبى الاجتماعى فقد لخصها الكاتب فيما يلى :

١ - التعامل مع الأدب بوصفه نظاما اجتماعيا .
٢ - جدلية العلاقة بين العمل الأدبى والواقع الاجتماعى من حيث التأثير والتأثر .
٣ - إفساح المجال للأدب الشعبى ، لما يتضمنه من أبعاد اجتماعية وبواعث جماعية .
٤ - إقامة توازن بين الذاتى والموضوعى فى النظر إلى الواقعة الأدبية .

ثم يحدد الكاتب المداخل النظرية للنقد الاجتماعى فيما يلى :

١ - المدخل الإمبيريقى ؛ ويستهدف دراسة الواقعة الأدبية بما تشتمل عليه من جوانب إنتاجية ، يدخل فيها العمل الأدبى والناشر وجمهور القراء .
٢ - المدخل الجدلى ، وينطلق من فكرة أن عملية الإنتاج الأدبى والأيديولوجى هى جزء لا يتجزأ من العملية الاجتماعية العامة .
٣ - المدخل البنائى التوليدى ؛ ويعنى ببيان كيف أن العناصر التاريخية والخصائص الفردية تشكل فى تفاعلها وجدلها جوهر المنهج الإيجابى لدراسة الأدب والتاريخ .
٤ - المدخل السيميولوجى ؛ ويقوم فى إطار الحركة البنائية ، فيزودها عندئذ بالأسس التى يمكن عن طريقها عدُّ العمل الأدبى محققا لنظام من الرموز الإشارية .
٥ - المدخل الوظيفى ؛ وينحو إلى تعيين العناصر الاجتماعية فى العمل الأدبى على أساس مفاهيم علم الاجتماع ، كما يحرص على إظهار دلالات مواقف الشخصيات وربطها بالظروف الاجتماعية .

ويختتم الباحث هذه الدراسة ببيان الأساليب المنهجية المستخدمة فى حقل النقد الاجتماعى ؛ وهى :

١ - أسلوب تحليل المضمون content analysis .
٢ - أسلوب تحليل الدور content role .
٣ - أسلوب دراسة الحالة case study .
٤ - أسلوب القياس السوسيومترى sociometric measure .
٥ - الأسلوب الإسقاطى projective method

والسؤال الأخير الذى تجيب عنه هذه الدراسة فى حسم هو : إلى أى حد يستوعب المنهج السوسيولوجى فى النقد الظاهرة الأدبية ؟ والجواب الحاسم هو أنه متمم لمناهج أخرى وليس بديلا لها ، وأنه أداة تعين على منهج نقدى أدبى متكامل .

ولما كان النقد ذو المنحى الاجتماعى قد اتجه فى الأغلب الأعم إلى دراسة الأعمال الروائية فقد جاءت دراسة الدكتور صبرى حافظ عن «الرواية : شكلا أدبيا ومؤسسة اجتماعية» نموذجا تطبيقيا لهذا المنحى من الدراسة النقدية . لقد انطلق

الكاتب - فى التمهيد النظرى لدراسته - من حقيقة أن الرواية - فى نماذجها الجيدة على الأقل - تطمح إلى أن تكون أكثر من مرآة تنعكس على صفحتها الصقيلة أو المعتمة مظاهر الواقع المختلفة ، وإلى أن تهتك حجب الزمنى والآنى ، والمألوف والمباشر والواقعى ، استشرافا لآفاق المطلق والمحتمل والغريب والغامض والإنسانى ، دون أن تنفصم العرى بينها وبين الواقع الذى صدرت عنه ، ودون أن تنعزل عن القارىء الذى تتوجه إليه . إنها - من حيث هى إبداع - مغامرة تقوم على الجدل الدائم بين الفردى والجمعى ، فى إطار اللغة التى لا تعد - فى الرواية - صورة للواقع ، بل أداة يتحقق بها الواقع . ومن هنا تطرح الرواية على الناقد - من وجهة علم اجتماع الأدب - ضرورة البحث عن صياغة جديدة لهذه العلاقة ، لا تتحقق على حساب أىٍّ من طرفيها ، ولا تقع فى أنشوطة اختزال أى منها أو تبسيطه ، وتواجه - فى الوقت نفسه - الجدل بين الضرورة أو الحتمية اللغوية ، واستقلالية النسق البنائى الأدبى ولا نهائية احتمالاته .

وانطلاقا من هذه المفاهيم النظرية ينتقل الكاتب إلى دراسته التطبيقية ، التى يعالج فيها رواية الكاتب الروائى فتحى غانم ، المسماة «زينب والعرش» ، على أساس من تلك المفاهيم .

على أن الحوار بين العلوم الإنسانية والنقد الأدبى ليس مقصورا على العلوم النفسية والعلوم الاجتماعية ؛ فإن التاريخ ، الذى كان يعد فى القديم ضمن الإطار الأدبى ، مايزال - فى مناهجه الحديثة - يتاخم النقد الأدبى . وهنا تأتى الدراسة التى كتبها ألن دوجلاس ، المحاضر فى جامعة جنوب المسيسبى بالولايات المتحدة الأمريكية خصيصا لهذه المجلة ، والتى تحمل عنوان : «المؤرخ ، والنص ، والناقد الأدبى» .

تسجل هذه الدراسة فى مستهلها الاهتمام المتزايد على مدى العقد الماضى بالعلاقة بين علم التاريخ والنقد الأدبى ، وإن كان تقويم أهمية هذه العملية وما تبشر به من وعود يتطلب فحصا للقضايا التى يثيرها تفاعل هذين الفرعين من فروع العلوم الإنسانية .

والعلاقة بين النقاد والمؤرخين قديمة ؛ فمعظم النقاد كانوا يعاملون التاريخ بوصفه خادما للنقد الأدبى ، مفيدا بل ضروريا فى بعض الأحيان ، شريطة ألا يتجاوز مكانه . أما المؤرخون فقد نظروا إلى الأدب بوصفه مرآة لعصره . ولكن لما كان الأدب «تخييلا» وليس واقعا فقد استخدمه المؤرخ لمجرد أنه شاهد له جاذبيته ، يثبت ما تم إثباته من قبل . أما النقد الأدبى فقد نظر إليه المؤرخون فى أغلب الأحيان على أنه لعبة غريبة مصطنعة ، لا تغنيهم مناهجها أو نتائجها فى كثير أو قليل . ولا ينكر أحد أن النشاط العقلى لدى الناقد يختلف عنه لدى المؤرخ من بعض الوجوه ؛ فما هو نهاية لنشاط المؤرخ يمكن أن يكون بداية لعمل الناقد . ذلك أن المؤرخ يبدع النص ، والناقد يحلله ؛ المؤرخ يحول الأشياء إلى شفرات والناقد يفك هذه الشفرات . ولكن ليس معنى هذا أن الخدمة الوحيدة التى يمكن أن يؤديها كل منها للآخر هى التحذير من الأخطاء المنهجية المضادة أو المعادلة ؛ ففى هذه الحالة يمكن أن يعنى الاختلاف نوعا من التكامل ؛ والعلم المبدع للنص يتلاءم مع العلم المحلل للنص تلاؤم اليد للقفاز . وكلما كان عنصر معين من عناصر المجال التاريخى أقرب فى طبيعته إلى أن يكون نصا ، كان تحليل النقد الأدبى له أكثر فائدة .

وامتدادا لدراسة ألن دوجلاس تأتى دراسة جيرد براند عن «العالم ، والتاريخ ، والأسطورة» . وتنقسم هذه الدراسة إلى قسمين رئيسيين ، يتناول القسم الأول منها الأسس التى قامت عليها فلسفة الظاهريات (الفينومينولوجيا) عند إدموند هوسرل ؛ وينطلق القسم الثانى من تلك الأسس ليضع تخطيطا لتحليل فينومينولوجى للتصور الأسطورى للوجود الإنسانى .

إن اكتشاف هوسرل للأفق ومن ثم العالم يرتكز على فلسفة تعتد بالرؤية . وتبلغ الرؤية الخالصة عنده درجة اليقين الكامل بالمرئى بوصفه إتماما لما هو معطى عطاء أوليا .

وعلى الرغم من أن التاريخ يشغل من أعمال هوسرل مكانا بارزا فإنه - فيما يرى الكاتب - يغفل أساسا مهما يقوم عليه التاريخ ، هو العمل ، الذى يتساوى مع الرؤية فى الأهمية . ومن ثم يقدم الكاتب تحليلا موازيا لتحليل هوسرل ، يتخذ من الفعل أو العمل أساسا . ويخلص الكاتب إلى أن النقص هو البنية الأساسية لكل موجود . وهو يظهر فى تناهى الإنسان وفى نقص اللغة ، من حيث هى لغة استدلالية منطقية ، وفى نقص الزمان ، بمعنى أنه زائل وعابر . فالنقص إذن هو البنية الأساسية للوجود المتناهى . وهذا النقص يتجسد فى الأسطورة بصورة درامية تاريخية ، تقوم على أساس استعادة الوفرة الضائعة عن طريق الألم والمخاطرة ؛ أى عن طريق الصراع الدائم الذى يهدف إلى الانتصار على النقص أو النجاة .

فإذا كانت الأسطورة رؤية تجسمت فى الكلمة ، أو فعلا عبرت عنه الكلمة ، فإن تفسيرها بوصفها تجربة مباشرة إنما يصح عندما يتمثلها داخل أفق أشمل هو العالم .

ومن الفلسفة الظاهراتية ينقلنا الدكتور تمام حسان إلى «اللغة والنقد الأدبى» ، حيث يبحث فى مجالات الدراسات اللغوية وجدواها فى مجال النقد الأدبى .

وفى البداية تؤكد هذه الدراسة حقيقة أن اللغة نظام تتكامل عناصره على نحو يجعل منه بنية جامعة مانعة ، ولكنها تشتمل كذلك على نظم فرعية ، كنظام الأصوات ، والنظام الصرفى ، والنظام النحوى ، والدلالة المعجمية ، والدلالة الاجتماعية ، والأساليب وما يتعلق بها من اعتبارات نفسية واجتماعية .

ويبدأ الباحث برصد مجموعة الظواهر الصوتية التى تدخل فى مجال النقد الأدبى ، مثل حسن التأليف euphony وتنافر الحروف cacophony والقافية فى الشعر ، وغيرها من الظواهر التى يميزها الاتفاق فى الأصوات والتعدد فى المعنى .

ثم ينتقل الباحث إلى الظواهر التى يشتمل عليها النظام النحوى والنظام الصرفى ، والتى تدخل فى صميم عمل الناقد ، مثل قرينة المبنى الصرفى ، والقرائن النحوية ، مثل الإعراب والمطابقة والربط والرتبة والتضام .

ثم يأتى الحديث عن مفردات اللغة وعلاقة النقد الأدبى بها ، حيث يجاوز جوانب الصحة اللغوية إلى التقدير الجمالى . ومن هنا تهتم الدراسة ببيان العلاقة بين الكلمة ومعناها ، كما تهتم ببيان علاقات الكلمة المختلفة ، العرفية والطبيعية والذهنية والفنية .

وفى مجال ما يهتم به النقد الأدبى على مستوى الجملة يعدد الباحث قرائن الكلام من حيث إنها تتخطى فى وظيفتها مجال الصحة إلى المجال الجمالى ، مثل القرائن اللفظية ، والقرائن المعنوية ، والقرائن الحالية (نسبة إلى الحال) والقرائن الخارجية . ولا غنى للنقد الأدبى عن معرفة كل هذه القرائن ، وإن كان فى واقع الأمر يتخطى هذا المجال الضيق من القرائن المتصلة بالنص ، إلى مجال أوسع من الظروف المحيطة بالأديب وأدبه .

ثم تنتهى الدراسة بوقفة عند الأسلوب وقيمته من منظور النقد الأدبى .

ويلتحم مع هذه الدراسة دراسة للدكتور صلاح فضل بعنوان : «من الوجهة الإحصائية فى الدراسة الأسلوبية» ؛ فهذه الدراسة تبدأ من حيث انتهت سابقتها . فهى تبدأ من حقيقة أن العناصر اللغوية المشروطة بسياق النص تقوم بوظيفتها بوصفها مؤشرات أسلوبية عندما تشكل المجموعة الأسلوبية لهذا النص . فإذا تكررت المجموعات الأسلوبية فى عدد كاف من النصوص ذات العلاقات المتواشجة فإنها تشكل بدورها مجموعة كبرى على نحو يجعلها تنتمى إلى الأسلوب ذاته . وتتكون المؤشرات الأسلوبية من الاتجاهات المعززة بالإحصاء ، كما تتكون كذلك من العناصر المتنافرة التى يرفض بعضها الاجتماع مع بعضها الآخر . ويضاف إلى مقياس المؤشرات الأسلوبية فى التحليل اللغوى للنصوص مقياس آخر هو التحليل السلوكى لردود الفعل الناشئة عنها ومدى تأثيرها فى القراء .

ويساعد القياس الكمى ، الذى يستخدم إجراءات التحليل الإحصائى والرياضى ، على التوصل إلى الخصائص الأسلوبية بطريقة شكلية موضوعية ، كما يساعد على استخلاص نتائج دقيقة منها . ويؤكد الباحثون أهمية السياق فى التحليل الإحصائى للأسلوب ؛ لأن أسلوب نص ما إنما هو وظيفة النسبة بين معدلات التكرار لعناصره الصوتية والنحوية والمعجمية ومعدلات تكرار مثل هذه العناصر فى سياقات مختلفة تربط بينها علاقة ما . ومن ثم كان لابد للباحث من الاستعانة بمجموعة أخرى من النصوص حتى يمكنه أن يقارن بينها وبين النص المدروس .

وقد أخذت على هذا المنهج الإحصائى مآخذ ، أهمها - فيما يذكر الباحث - قصوره عن التقاط الظلال المرهفة للأسلوب ؛ واتصافه بالدقة الزائفة ، التى تكتفى بالحسابات العددية وتغفل روح النص ؛ وأنه لايقيم اعتبارا لتأثير السياق على الرغم من أهميته . ومن أجل ذلك حاول بعض الدارسين تدارك هذا القصور باستخدام حرفية السياق المقارن .

وينتهى الباحث إلى أن أهمية التحليل الإحصائى تتضح فى تحديد نسبة بعض المؤلفات المجهولة إلى أصحابها ، كما أن تكرار مؤشرات أسلوبية معينة يصلح أن يكون ركيزة للوصول إلى الدلالة العامة للعمل الأدبى ، كما يشير هذا التكرار كذلك إلى مشكلات ذات صبغة جمالية ، يؤدى شرحها إلى تحديد بنية العمل الأدبى . ويؤكد الباحث ضرورة تقويم العناصر الأسلوبية التى تؤثر تأثيرا ملموسا فى النص ، وإبراز دلالتها . ويمكن أن يشير التقويم الشامل لهذه العناصر إلى الدلالة

الكبرى لها فى سياق مرحلة أدبية معينة ، كما يشير إلى ارتباطها بأيديولوجية محددة .

وهكذا تكشف لنا هذه الدراسة عن الدور الذى يمكن أن يؤديه المنهج الإحصائى فى مجال الدراسة الأسلوبية ، التى هى جزء لايتجزأ من العملية النقدية .

وفى سعى النقد الأدبى الحديث - بخاصة من خلال الاتجاه البنيوى - لاستكشاف عالم النص الأدبى فى ذاته ، بمعزل عن أى أيديولوجية تخص كاتب النص أو ناقده ، تقف الاتجاهات الأيديولوجية لتؤكد شرعيتها فى الاقتراب من العمل الأدبى ، ودورها فى إلقاء مزيد من الضوء عليه ، ينير فاعليته الباطنية وعلاقاته الخارجية على السواء . وهنا تأتى دراسة الدكتور محمد على الكردى عن «النقد البنيوى بين الأيديولوجيا والنظرية» لتفحص حقيقة هذه العلاقة بين البنيوية والأيديولوجيا ، وتجيب عن السؤال المتكرر : هل البنيوية فلسفة أو نظام .

لقد قامت البنيوية - فيما يذهب الباحث - على أنقاض الفلسفة الظاهراتية ، التى تذهب إلى أن عالم المعرفة وعالم العواطف والانفعالات إنما تتشكل من خلال الشعور وعمليات القصد والإرادة الخالقة للمعانى ؛ أما البنيوية فتنطلق من مبدأ أن الشعور ليس هو مركز الوجود وبؤرته ، بل هو انعكاس لقوة أكبر ، تسيطر عليه بصورة لا إرادية ، هو قوة «الأنساق» المختلفة ، التى يتشكل الوجود فى إطارها . والبنيوية إنما تسعى إلى استنباط هذه الأنساق ووصفها . ومن هنا كان التقاؤها بالمفاهيم اللغوية التى ظهرت لدى الشكليين الروس وفى حلقة براغ اللغوية ، والتى تأثر بإنجازاتها فى مجال تطوير علم الأصوات (الفونولوجيا) ليفى شتراوس ، مؤسس هذا المنهج النقدى الجديد .

وتعد اللغة - من هذا المنظور - نظاما (أو نسقا) صوريا ، يشتمل على القواعد الضابطة للكلام ، ومن ثم للواقع الذى يقوم عليه الفكر والأدب . وهذا الواقع منفصل عن أى مؤثر خارجى ، أو أى تصور أيديولوجى ، يرتبط بوظائف اجتماعية أو سياسية بالضرورة ، ولكنه يخضع فى الوقت نفسه لقواعد المعرفة العلمية وقوانينها المستمدة من داخلها .

ويرى الباحث أن اللغة ليست إطارا صوريا يمكن فصله عن الموقف الذى يدفع الأديب إلى الكتابة . وهو يستند فى هذا إلى آراء الناقد الروسى «باختين» ، الذى يؤكد العلاقة بين اللغة والمجتمع ، ويرى أن الأيديولوجيا تحدد الشكل الفنى وتؤثر فى البناء العضوى للعمل الأدبى .

وأخيرا تأتى دراسة الدكتورة سامية أسعد عن «النقد المسرحى والعلوم الإنسانية» . وفى هذه الدراسة استعراض للمناهج النقدية التى اتخذت من النص المسرحى موضوعا لها ، معتمدة فى هذا على معطيات العلوم الإنسانية . وأول هذه العلوم التى أفاد منها النقد المسرحى هو التحليل النفسى ، حيث أجرى الدارسون عمليات إسقاط لمناهج فرويد ويونج على من درسوا من شخصيات مسرحية ومن كتاب . وكذلك كان لعلم الاجتماع تأثيره فى النقد الأدبى بعامة ، والمسرحى بخاصة . وقد ظهر هذا بوضوح فى منهج لوسيان جولدمان فيما كتبه عن «راسين» . وكذلك استمد النقد المسرحى من علم اللسانيات بعض مناهجه ومصطلحاته ، وحاول أن يكيفها مع مادته . ثم برزت فكرة اختلاف العمل المسرحى عن سائر الأنواع الأدبية ، بحكم ارتباط النص فيه بالعرض ، وتأثره بهذا العرض ، حتى إنه ليصبح نصا آخر . وقد أدى هذا إلى إدراك ضرورة استخدام منهج جديد للعمل المسرحى ، يستجيب لطبيعته المزدوجة . وعند ذلك وجد النقاد فى علم العلامات (السيميولوجيا) ضالتهم ؛ فقد تمكنوا - بمنهجه - من دراسة العلاقة بين النص المسرحى والعرض ، وخصوا باهتمامهم العرض المسرحى ، بوصفه العنصر الذى يميز المسرح عن سائر الأنواع الأدبية . والدراسة - بعد هذا - عرض لأدوات هذا المنهج وطرق استخدامها .

وهذه الدراسة التى تأتى ختاما لملف العدد ، تضع القارىء أمام مجال تاريخى وواقعى لتداخل أنظمة بعض العلوم الإنسانية فى مجال الممارسة النقدية العملية لنوع أدبى وفنى بعينه هو المسرح .

وإذ تنتهى الدراسات المتعلقة بالموضوع الأساسى للعدد ، تبدأ تجربة الدكتورة هدى وصفى النقدية ، التى تقرأ فيها فكر طه حسين قراءة جديدة ، فى ضوء بنية الأسطورة الأوديبية . ثم يتلو ذلك باب المتابعات النقدية ، ويتضمن ست مقالات تتصل اتصالا مباشرا بأعمال أدبية عربية حديثة . يلى ذلك باب جديد يظهر للمرة الأولى ، أفردته المجلة لنصوص النقد الأدبى الحديث ، العربية والغربية ، إسهاما منها فى إتاحة هذه النصوص للدارسين . والمؤمل أن يستمر هذا الباب فى الأعداد القادمة ، حتى يحقق هدفه المنشود .

التحرير

الفلسفة والنقد الأدبى

زكى نجيب محمود

يفرض علينا تناول هذا الموضوع أن نطرح منذ البداية السؤال التالى :- أين تلتقى طبيعة الفكر الفسلفى وطبيعة العمل النقدى ، وأين تفترقان ؟.

ولنبدأ بالحديث عن طبيعة الفكر الفلسفى فنقول : إن العبارة الموجزة التى قالها أرسطو فى تعريف الفلسفة مازال فى رأيى هى القائمة ، وهى التى يستند إليها ، وكل ما هو مطلوب منا الآن هو شرح هذا التعريف . قال أرسطو ما معناه ، إن الفلسفة هى تعليل الظواهر أو الأشياء بعللها البعيدة . وهو يعنى بهذا أنه إذا كان بين أيدينا شىء ما ، أو كائن ما ، أو ظاهرة ما ، فإننا عندما نشرع فى تعليلها سنجد أننا فى وسعنا أن نصعد فى هذا التعليل عدة درجات متفاوتة . ولنقتصر الآن على الحديث عن درجتين منها :

الدرجة الأولى المباشرة ، هى التى نسميها بالعلوم ؛ ونعنى بهذا أنه إذا كانت أمامنا ظاهرة مطر مثلاً ، علّلناها تعليلاً يسندها إلى أسسها العامة والشاملة ، أصبح لدينا قانون أو عدة قوانين من قوانين العلْم . ولكن هناك خطوة أخرى تحقق درجة من التعميم أعلى ، تتمثل عندما ننسب هذا التعميم العلمى أو ندرجه تحت تعميم يكون أشمل منه ، كما يكون مفسّراً له . وهذا التعميم الأعلى ، هو جملة فلسفية . ويمكننا أن نعكس الاتجاه فنقول هذا الكلام نفسه هبوطا لا صعودا . فإذا كان لدينا مبدأ فلسفى أو حكم فلسفى ، فإننا نستطيع أن نهبط منه إلى تعميم أدنى درجة ، فإذا بهذا التعميم يمثل قانوناً من قوانين العلم ، فإذا نزلنا من قوانين العلم درجة أو درجات ، وجدنا أنفسنا أمام الظاهرة أو الشىء الذى أقيم على أساسه تلك التعميمات .

والفلسفة – مرة أخرى – هى هذا التعميم الأعلى الذى ليس فوقه تعميم ؛ هو التعميم الذى أريد به أن يضمّ تحت جناحيه مجموعات القوانين العلمية الخاصة بمجال معين . ومن هذا تتبين لنا العلاقة المباشرة بين الفكر الفلسفى والفكر العلمى . وقد كانت هذه العلاقة المباشرة هى القائمة منذ عرف الإنسان شيئا اسمه الفلسفة إلى يومنا هذا .

الفلسفة إذن ليست بناء مستقلاً عن أبنية التفكير العلمى ، أو ما يدور مدار التفكير العلمى من تعميمات . ولابد من الاحتياط هنا ؛ فقد حدث فى القرون الدينية ، من القرن الخامس إلى القرن الخامس عشر ، سواء بالنسبة للمسيحية أو الإسلام ، أن كانت التعميمات التى تشغل المفكرين تعميمات دينية أكثر منها علمية . ومع ذلك فما يزال الموقف – فى هذه الحالة – هو الموقف نفسه من حيث الشكل ؛ فهناك تعميم دينى نستطيع أن نصعد منه إلى تعميم يشمله ويفسره ، فإذا به جملة فلسفية ، أو حكم فلسفى أو مادة فلسفية .

كيف نصل إلى هذا التعميم ؟

من المألوف أن يبدأ الفيلسوف ، دون أن يرسم لنفسه خطة محدّدة ، من «شيء» واقعي ، أو من «عبارة» يقولها الناس في أحاديثهم العادية ؛ أي من شيء تراه العين أو تسمعه الأذن في حياتنا اليومية . ولأنه ذو عقل فلسفي فإنه لا يكتفي بالوقوف عند المعاينة أو السماع ، بل يحاول الصعود من هذه الأشياء والأقوال إلى التعميمات التي تحتويها ، والتي تفسّرها في الوقت نفسه .

إن حياتنا العادية لا تخلو مطلقاً من مفاهيم أساسيّة أو استراتيجية – كما نستطيع أن نقول الآن . فمنذا الذي لا يقول «هذا صحيح» و «هذا خطأ» ؛ هذه «فكرة صواب» وهذه «فكرة خاطئة» ؛ أو يقول هذا «يجوز» وهذا «لا يجوز» ؛ هذه «فضيلة» ، وهذه «رذيلة» ؛ هذا «شر» ، وهذا «خير» ؛ هذا «حسن» ، وهذا «رديء» ؛ هذا «جميل» وهذا «قبيح» ؟

وهذه المفاهيم التي نتداولها في حياتنا اليومية هي التي يقف عندها صاحب الفكر الفلسفي لكي يتأملها . إن الشخص العادي يستخدمها حين يقول – على سبيل المثال – هذه صورة جميلة ؛ هذا النهر جميل ؛ هذه الفتاة جميلة ؛ ولكنه لا يقف عندها طويلاً لأنها مفهومة لديه بحكم ما نسميه الحدس المشترك أو الفهم المشترك common sense بين الناس . وهذا الفهم المشترك هو الذي يجعل الناس يتداولون مفاهيم كثيرة من هذا النوع دون أن يسأل سائل عن معناها ؛ ولو أنه سأل لبدأت المشكلة . والفيلسوف هو الذي يبدأ المشكلة فيتساءل عن المعنى : مامعنى «جميل» ؟ وهو بمجرد أن يسأل هذا السؤال تتفتح أمامه آفاقٌ للإجابة ، وربما لا يفتح الله عليه إلاّ بإجابة واحدة ، فيأتي سائل آخر ، فيفتح الله عليه بجواب آخر ، وهكذا .

ولنتعقب الآن فيلسوفاً واحداً–حتى لاتتشتت أفكارنا–وقف عند كلمة «جميل» ونتساءل عن معناها . سيلاحظ تجريبياً – أن هذه الكلمة تطلق على أشياء كثيرة ليس بينها – فيما يظهر – جانب مشترك . فالصورة والفتاة والنهر والشفق وما شابه من أمثلة ، وكذلك الفكرة ، توصف جميعاً بهذه الصفة ؛ فكيف اشتركت جميعاً في صفة واحدة وهي ذاتها ليست متشابهة ؟ لابد – إذن – أن يكون هناك شبه خفيّ أدركه العقل ، أو أدركه الحدس ، أو أدركه الوجدان ، أو أي جانب من جوانب الإدراك لدى الإنسان . وهذا الشبه الخفي هو ما يبحث عنه الفيلسوف ؛ فهو يبحث عن تلك الصفات المشتركة التي جعلت من هذه الأشياء الجميلة على اختلافها الظاهر أفراداً من أسرة واحدة .

عند ذاك يصل الفيلسوف إلى إجابة تلتئم دائماً مع إجاباته عن الأسئلة الأخرى المتعلقة بالمجالات الأخرى . ذلك أن الفيلسوف لن يكتفي بالوقوف عند كلمة «جميل» فحسب ، أي لن يحصر نفسه في هذا المجال وحده ، بل سيقف عند كلمات تتعلق بمجالات أخرى مثل «خير» ، «حق» ، «خلق ومخلوق» الخ ؛ فلكل مجال من هذه المجالات سؤال شبيه بذاك السؤال ، وله إجابة كذلك . لكن الفيلسوف لايترك هذه المسائل مبعثرة ، بل يحاول أن يجمع بينها في فكرة مشتركة تشتمل عليها جميعا . فإذا تكامل له هذا البناء أصبح فيلسوفا بحق .

والفيلسوف الذي اخترنا أن نبدأ بالحديث عنه هو أفلاطون . لقد وقف أمام الأشياء الجميلة المختلفة في أنواعها فرأى – ابتداء – أنها لابد أن تكون صوراً لأشياء . فاللوحة الفنية عنده تمثل صورة شجرة أو صورة منزل أو صورة شخص . وكذلك الشأن بالنسبة للأعمال الأدبية ، فما يكتبه الشاعر أو الروائي أو المسرحي إنما هو محاولة لتصوير شيء ما . وهذا ينطبق كذلك على كل الكائنات ؛ فالآدمي – مثلا – لابد أن يكون خالقهُ قد صور به شيئاً ما . وإذن فهذه الأشياء الكثيرة جميعاً ، التي تندرج تحت وصف «جميل» ، هي صورٌ من فكرة ما ؛ وبعبارة أخرى ، فإن هذه الأشياء الجميلة تطبيقات مختلفة لتعريف عقلي ما . هناك عقلٌ ما عرّف الجمال تعريفاً ما ، ثم طبق هذا التعريف على أفراد كثيرة مختلفة ، اتحدت – على الرغم مما بينها من اختلاف – في هذا التعريف .

ما هذا التعريف ؟ ثم في أي عقل هو ؟

نقول – بداهة – هو في عقل الإنسان ؛ فالإنسان يستطيع أن يعرف ما الجمال ، لكن أفلاطون انفرد بخطوة وراء ذلك حين رأى أن تعريف الجمال هذا ، الماثل في عقل الإنسان ، هو بدوره صورة انعكست على ذهن الإنسان من تعريف عقلي له وجود خارجي مستقل ، من قبيل قولنا – نحن المسلمين – أو أي متديّنين آخرين – إن الإله مستقل عن تجلياته في المخلوقات التي خلقها . ومن ثم يمكننا أن نفهم ما يقوله أفلاطون بعض الفهم ؛ فلكل تعريف عقلي لأسرة من الأشياء تعلق بمصدر خاص بها ، نقول إنه المثال أو الفكرة النظريّة التي لا تستند في أساس وجودها على شيء مادي . وإذن فهناك فكرة عن الجمال قبل أن توجد الأشياء الجميلة . ومن هنا تأتي الأشياء الجميلة متفاوتة الجمال بمقدار ما تقرب أو تبعد عن النموذج المثال ؛ أي عن التعريف الذي هو كيان مستقل . فإذا أراد أفلاطون أن يتحدث – في المستوى العياني – عن الشعر مثلا ، متى يكون جيداً فإن الإجابة عنده تحدّد جودة هذا الشعر بمقدار إجادته في محاكاة شيء ما ؛ أي بمقدار ما يجيد تصوير هذا الشيء ، لأنه لا يعدو – في ذاته – أن يكون صورة .

أقول – مرة أخرى ، ومن زاوية أخرى – إن طبيعة التفكير الفلسفي هي أن أقف أمام فكرة تدور على الألسنة ، ويكتفي الناس بدورانها ، ولكن الفيلسوف يقف فيحفر فيها كما نحفر الشجرة بحثاً عن جذورها . وعندما يصل الفيلسوف إلى هذه الجذور يكون قد حقق بغيته وهي المبدأ الفلسفي . والمبدأ اسم مكان من «بدأ» ؛ فنقطة البدء هي المكان أو الظروف التي بدىء بها . والفيلسوف يبحث عن المبدأ بهذا المعنى الحرفي للكلمة ؛ إنه يبحث عن مبدأ للجمال ، ومبدأ للخير ، ومبدأ للحق ، إلى غير ذلك .

ومن ثم فإن العمل الفلسفي هو حفر تحت الأفكار الدائرة على

ألسنة الناس التماسا لمبادئها أو لجذورها ؛ وعمل الفيلسوف هو أن يصل بشتى الأفكار إلى مبدأ واحد يضمّها جميعا . وبالنسبة إلى أفلاطون كان المبدأ العام الذى وصل إليه تفكيره هو ما سمى نظرية «المثل» ، حيث افترض وجود نماذج عقلية لها كيان مستقل فى العالم النظرى الذى لا يستند إلى مادة .

ولمزيد من التوضيح نستعرض بعض نماذج من أعمال أفلاطون .

إن كل أعمال أفلاطون تقع فى نحو أربعين محاورة ، تدور كل محاورة منها على فكرة واحدة ؛ فهناك محاورة تبحث فى الصداقة ، ومحاورة تبحث فى العدالة ، وأخرى تبحث فى الحب ؛ وهذه أفكار نتداولها فى حياتنا اليومية . ومعنى هذا أن أفلاطون قد وقف عند أربعين فكرة من هذا النوع ؛ وهو يسير بكل فكرة فى كل محاورة إلى غايتها ، ثم تجتمع هذه المبادىء كلها عنده فى نقطة واحدة هى نظرية «المثل» .

ونزيد الأمر توضيحاً فنتجه الآن إلى فيلسوف آخر هو أرسطو ، سوف يهمنا كذلك عندما نتحدث عن النقد .

لقد سار أرسطو على الخطة نفسها التى سار عليها أفلاطون وكل الفلاسفة من بعد ، فقد راح يحفر بحثاً عن الجذور ، ولكن كان له مذاقه الخاص الذى يختلف فيه عن أفلاطون .

لقد كان أفلاطون أقرب إلى الرجل الرياضى ، أما أرسطو فقد كان أميل إلى عالم الأحياء biologist ؛ فأفلاطون عندما يتجه إلى تحليل الأفكار بحثا عن جذورها لا يستقر إلا إذا وصل إلى الفكرة الأولى أو المبدأ ، أى إلى التعريف كما قلت . وهو تعريف مجرّد غير ملتبس بمادة ؛ فهو أشبه ما يكون بالمعادلة الرياضية . إنه يريد أن يصل بفكرة الخير أو فكرة الجمال مثلاً ، إلى ما يشبه الصورة الرياضية النظريّة المتمثلة فى (٢+٢)= ٤ مثلاً . أما أرسطو فلم يكن رياضياً بطبيعة مزاجه ، بل كان بيولوجياً ؛ أعنى أنه يبدأ لامن الأفكار بقدر ما يبدأ من الأحياء . هذه واحدة ؛ والأخرى وهى الأهم ، أنه عندما سار فى الخطوط التى توصله إلى الجذور كان كمن يحاول أن يبحث عن تاريخ طبيعىّ للكائن . فالإنسان - مثلاً - مفردات تندرج تحت نوع هى أنا وأنت والثالث والرابع وهلم جرا . ولكن هل الإنسان هو نهاية المطاف ؟ بالنسبة إلى أرسطو لم يكن الإنسان سوى كائن حىّ يقف فى مستوى واحد مع كل الكائنات الحيّة الأخرى ؛ ومن ثم أمكن الصعود من هذا المستوى إلى كائن حىّ أعمّ هو الحيوان . معنى هذا أننا انتقلنا من ملاحظة فرد من أفراد الإنسان إلى النوع الإنسانى ، ثم انتقلنا من نوع الإنسان إلى ما يندرج تحته الإنسان والفرد والسمكة والطائر الخ ، وهو جنس الحيوان أو الكائن الحىّ . لكن الموجودات ليست كلها كائنات حيّة ؛ فهناك كائنات غير حيّة فى هذا الوجود . وهنا يبرز السؤال عما إذا كان هناك ما يشمل هذين النوعين من الكائنات ؛ والذى يشملها هو الوجود ؛ فالموجود إما أن يكون كائناً حياً أو غير حىّ . وهذا الموجود متلبّس فى مادة ؛ وعندئذ يصعد بنا التفكير إلى قمة الهرم حيث الموجود بلا مادة. وهذا مايطلق عليه كلمة صورة form ؛

والمقصود هنا هو الإطار بغير مضمون . ذلك أن كل ما دونه إطارات ذات مضامين ، تزداد كثافة كلما هبطنا إلى أسفل . والمهمّ هنا هو عملية الصعود ، أى عملية بناء الهرم ، من الإنسان إلى الكائن إلى الموجود ؛ ففى هذا يتحقق الانتقال من الخاص إلى العام ثم إلى الأعم ثم إلى الأعم من الأعم ، إلى أن نتتهى إلى الذروة التى ليس فوقها ذروة ، وهى الوجود الخالص ، غير المتلبّس بأى مادة .

ولننظر الآن ماذا صنع أرسطو فى فكرة كفكرة الجمال . لقد تناولها ، كأى فكرة أخرى ، على أساس أن الجمال «نوع» يأتى تحته مفردات الأشياء الجميلة . ثم إن هذا الجمال - من حيث هو نوع - ليس آخر المطاف ؛ فإنه يأتى تحت ما نسميه الكيف . ذلك أن الأشياء إما كمّ أو كيف ؛ إما ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ أو جميل ، قبيح ، سعيد الخ . والكيف نفسه يندرج تحت الموجود ؛ والموجود يأتى تحت الموجود المطلق . وسيكون لهذا أهميته عندما ننتقل إلى الحديث عن النقد . ومن المهم الآن أن نقول إن أرسطو عندما بنى الهرم من الأفكار باحثاً عن ذروتها ، أو عن جذرها الأصلى الذى انبثقت منه ، رأى أمامه عالمين ؛ عالم البناء الهرمى العقلى (لأنه كله بناء من أفكار أقامها فى عقله على هيئة هرم) ؛ وعالم الأشياء الواقعة فى الأرض والسماء . فإذا كان الجمال يتمثل فى البناء الهرمى العقلى فكرة ، فإنه يتمثل على هذه الأرض فى «صورة» جميلة ، و«فتاة» جميلة ، و«لحن» جميل . لقد وجد نفسه أمام طبيعتين : طبيعة بنيت فى العقل من أفكار ، وطبيعة تمثلت على أرض الواقع فى أشياء ؛ وكأن الطبيعة صارت عنده طبيعتين ؛ طبيعة تصور الجانب العقلى ؛ وطبيعة تصور الجانب الشيئىّ لتلك المعقولات .

ومن ثم فقد استخدم أرسطو كلمتين من المهم أن نركز فيهما الانتباه ؛ فقد استخدم للبناء الهرمى العقلى كلمة «طبيعة» nature بالمعنى العقلى (وهذا شبيه بما نحن فيه الآن من محاولة الحديث عن «طبيعة» الفكر الفلسفى و«طبيعة» الفكر النقدى) ؛ ذلك أن طبائع الأشياء هى معقولات كلها . أما الكلمة الأخرى فهى «الطبيعة» "physics" بمعنى علم الطبيعة . والفرق هائل بين عالمى الطبيعة هذين ؛ ففى عالم البناء العقلى يتخذ تعريف الإنسان مثلاً صفة الدوام إلى أبد الأبدين . ولكننا إذا وقفنا عند وصف الإنسان من حيث هو أفراد تسير على الأرض وجدنا المتغيرات التاريخية ، وسوف يكون هذا مفيداً عندما نتحدث فى مجال النقد عن تصور أرسطو للشعر . والواقع أنه يتحدث عن الفن بعامة ، ويقرر - كما هو معروف - أنه محاكاة . ولكن محاكاة ماذا ؟ فى مجال الشعر يحاكى الشاعر تعريف الشعر ؛ ومن ثم يتفاوت الشعراء بين مجيد وغير مجيد ؛ فشاعر يستطيع أن يجسد تعريف الشعر كما ينبغى أن يكون ، وآخر لا يستطيع أن يجسّد فى شعره هذا التعريف

ومن هذا يتضح أن طبيعة التفكير الفلسفى تتحرك إما صعوداً إلى المبدأ أو بحثاً فى الجذور ؛ والسير فى هاتين الحالتين رأسى . ولكن هناك أنواعاً فرعية من التفكير الفلسفى تسير أفقياً ، ولا ينبغى أن نهملها ، خصوصاً فى التحليلات المنطقية . فمثلاً

عندما نقول : ا=ب ، ب=ج ، إذن ا=ج ، فهذا خط أفقى ، ولا يستطيع أن يصل إلى هذه الصورة إلا إنسان ذو عقل رياضى أو فلسفى ، ولا فرق يعتد به بين الاثنين . فى هذه الحالة لا يحفر الإنسان ولا يصعد بل يسير أفقياً من ا إلى ب ، ومن ب إلى ج ، فيجد أن ا ارتبطت بـ ج بالمساواة . وحين نتذكر فى هذه اللحظة النقد العربى القديم - ولست مُتخصِّصاً على كل حال - فإننى أرى أنه كان يسير أفقياً ، ومن ثم كان ضعفه ؛ أما النقد الغربى فقد سار رأسياً ، ومن هنا كانت قوته .

ولننتقل الآن إلى النظر فى طبيعة الفكر النقدى . هذا الفكر يمكن أن نتصوره - كما قلت - فى حركة رأسية ، كما يمكن أن نتصوره فى حركة أفقية . وعندى أن الحركة الرأسية أهم كثيراً من الحركة الأفقية فى العملية النقديّة ، وأوضح هذا بأن أقول : إن الأديب أو الفنان بصفة عامة ، غير مُطالَب بالأفكار ؛ وبقدر ما تظهر الأفكار فى عمله على السطح ، يقتل نفسه بوصفه أديباً أو فناناً . الأديب الذى يكتب رواية أو مسرحية ، لا يجوز له أن يبث فى سطورها بشكل مباشر ما يريد أن يقوله ، وإلا قتل نفسه . والشىء نفسه يقال عن الشاعر وعن التصوير والنحت الخ . وعلى كل حال فكاتب المسرحية أو الرواية أو القصيدة لا يتعمد أن يقول أفكاراً مجرّدة . حقاً إن الحكمة قد تبرز هنا وهناك ، لكن الحكمة أفكار كيفية ، فلنتركها الآن . ولكن الأديب أو الفنان لا يرد على خاطره إلاّ مجسّمات ، أى مفردات ؛ فإذا هو فكر تفكيراً مجرداً فقد خرج من دائرة الأدب والفن ، ودخل فى دائرة العلم ، أى فى دائرة التعميمات . وإذا سألنا عن الأدب ما موضوعه ، قلنا إن موضوعه الأساسى هو التفاعل البشرى ؛ أى الإنسان فى تفاعله مع الأشياء . ولهذا فإننا نقول : إن الأديب يؤنسن الأشياء ، فهو يؤنسن الجبل مثلاً حين يجذبه إلى مستواه البشرى فيتحدث إليه . أما مهمة الناقد فهى أشبه بمهمة صياد السمك ، عندما يطرح الشباك فى الأماكن التى يتوقع فيها مطلبه ، وينتظرْ إلى أن يقع السمك فى الشباك فيجذبها ، وإذا به يخرج إلى السطح مالم تكن تراه العين . كذلك يصنع الناقد مع العمل الأدبى ؛ فهو يبحث فى الرواية - مثلاً - عن فكرة يستنبطها ربما لم ترد على خاطر الأديب نفسه . الأديب يحشد فى روايته عدداً يقل أو يكثر من الشخوص فى حالة تفاعل ، ثم يستصفى الناقد من خلال هذا التفاعل فكرة مضمرة . وعلى سبيل المثال قد يقول ناقد إن شكسبير أراد بمسرحيته عن «هاملت» أن يبرز موقف المثقف ، ولكن ربما لو سئل شكسبير عن ذلك لكان مفاجأة له . الناقد هنا يرى أن «هاملت» شخصية مترددة ، فيتساءل : من الذى يتردد ؟ إنه ليس رجل الشارع بطبيعة الحال ، لأنه لا يستطيع أن يحمل عبء التردد . وكذلك يقال عن الحاكم المستبد إنه لا يتردد ، بل يرى وجهاً واحداً . أما المثقف فإنه يرى عدّة وجوه للموقف الواحد . وقد يأتى ناقد آخر فيخلص إلى أن مسرحيات شكسبير بأسرها إنما جاءت لتهدم النظام الطبقى فى القرون الوسطى . ولكن فى أى مسرحية يبرز هذا الهدم للنظام الطبقى ؟ إن عين القارىء العادى لا ترى شيئاً من هذا ، ولكن الناقد يستطيع أن يشرح وجهة نظره من خلال ملاحظة أن شكسبير وجد أمامه تقليداً أدبياً يتعلق بفن المسرحية فهدمه أو خرج عليه . لقد هدم نظريّة الوحدات الثلاث ، حيث استقر التقليد فى المسرح القديم على أن تنتهى أحداث المسرحية فى أربع وعشرين ساعة ، وأن تقع أحداثها فى مكان بعينه .

قد يكون غرفة واحدة ، وأن تنتهى هذه الأحداث فى حبكة واحدة . لكن المسرحيّة عند شكسبير قد صارت أحداثها تستغرق عدّة سنوات ، ولم يقتصر الأمر فيها على حبكة واحدة ، فصار مع كل حبكة رئيسيّة حبكة فرعية أو أكثر . وكذلك خرج شكسبير على وحدة المكان ، فصارت المسرحية عنده - مثل يوليوس قيصر أو كليوبترا أو غيرهما - يسافر فيها الشخوص من بلد إلى آخر ، وأصبح العالم كله مكاناً صالحاً لحركة الشخوص ووقوع الأحداث . وتحطيم شكسبير لهذه الحواجز يعكس - فى رؤ ية الناقد - رغبته فى تحطيم ما ترسب من تقاليد القرون الوسطى . وربما أكدّ هذا المعنى أن شكسبير كان يأتى فى مسرحياته بشخصية مهرج فى حضرة الملك ؛ فهذا من شأنه أن يهز فى خيال الرائى أو خيال القارىء ، الحواجز التى تفصل بين البشر بعضهم عن بعض . وعلى كل حال فإن ما يقوله الناقد من هذا القبيل لا يظهر على السطح ، بل يتكشف للناقد الذى يحلّل ، والذى يحفر فى الجذور .

وهنا نستطيع أن نلمس التشابه بين العملية النقدية والعملية الفلسفية ، أو طبيعة العمل النقدى والعمل الفلسفى ؛ فهما يلتقيان فى أنهما يتجاوزان السطح ويتجهان إلى العمق ، بحثاً عن الجذور المستبطنة فى الظاهر الذى تراه العيون : ولكن ، كما أن التفكير الفلسفى قد يتحرك فى اتجاه أفقى ، كما هو الشأن فى التحليلات المنطقية ، فكذلك النقد أيضاً ، وذلك عندما يشغل الناقد نفسه بالمفردات فى البيت الشعرى مثلاً ، وعلاقة بعضها ببعض ؛ فإنه - فى هذه الحالة - يتحرك فى البيت ذاهبا آيبا - مثلاً لهذا النوع من المزاج النقدى . وهناك أيضاً الاتجاه النقدى الآخر ، الذى يتناول القصيدة بوصفها كلاً ، ويغوص فى أعماقها ليقع على الجذور التى انبثقت منها شجرة القصيدة .

هذا هو وجه الشبه بين طبيعة الفكر الفلسفى وطبيعة التفكير النقدى . لكن النطاق الذى يتحرك فيه الناقد أضيق من ذلك الذى يتحرك فيه الفيلسوف . ولنقف لحظة عند مشكلة كمشكلة الجمال ؛ فالفيلسوف لا يقف عند جميل واحد من الأشياء الجميلة ، بل يسعى إلى الوصول إلى جذر واحد يجمع الأسرة كلها ، لينتهى من ذلك إلى تعريف للجمال . وعندئذ يكون الجمال محاكاة للحقائق الكونية ، كما قال أفلاطون ، وقد يكون محاكاة للطبيعة الثابتة ، كما هو عند أرسطو . ومن منظور الفيلسوف لا فرق بين بنت جميلة وقصيدة جميلة ؛ فكل الأفراد من هذا النوع يلتهمها التعميم ، ويصبح قانون الجمال هو الرابط الأسرى بينها . أما الناقد فإنه يجتزىء لنفسه شريحة من هذا الكون العريض هى شريحة الفن ، بل يجتزىء من شريحة الفن ، شريحة التصوير مثلاً ، بل يجتزىء من هذه الشريحة الصغرى شريحة أخرى أصغر هى هذه «الصورة» الماثلة أمامه .

وهكذا يجتزىء الناقد من الأسرة الكبيرة فرداً بعينه ليلقي عليه الأضواء . ونتيجة هذا كله أن الفيلسوف ينتهي إلى مبدأ يشمل الكون كله ؛ أما الناقد فإنه ينتهي إلى حكم نقدي على قصيدة من القصائد ، أو رواية من الروايات . إن طبيعة العمل لديهما واحدة ، ولكن في حين تتسع الدائرة التي يتحرك فيها الفيلسوف ، تضيق الدائرة التي يتحرك فيها الناقد .

على أن الناقد حين يتجه إلى العمل المفرد ، أو المفردات بصفة عامة ، لا يقدم على ذلك من فراغ ، ولكنه يسأل نفسه : عن أي شيء أبحث في هذه اللوحة أو في هذه القصيدة أو في هذه الرواية ، بحيث إذا وجدته قلت إنها لوحة جيدة أو قصيدة جيدة أو رواية جيدة ، وإذا لم أجدهُ حكمت عليهم جميعاً بالرداءة ؟ لابد للناقد هنا من مبدأ يصدر عنه في هذا الحكم بالجودة أو الرداءة ، يكون مضمراً في ذهنه . وهذا المبدأ مبدأ جمالي بالضرورة . ومن هنا نجد النقاد يختلفون في الزوايا التي ينظرون منها إلى الأعمال الأدبية والفنيّة . واختلاف هذه الزوايا معناه اختلاف في الفلسفات الجمالية التي يصدرون عنها . ويمكن حصر هذه الزاوية في أربع . في الزواية الأولى يبحث الناقد عن العلاقة بين العمل الفني وصاحبه . ويتعلق الأمر هنا بفكرة التعبير . والتعبير مشتق من «عبر» ؛ وهذا يعني عبور شيء من نفس المبدع إلى الورق أو اللّوحة أو الحجر . ومن هذه الزاوية يتعقب الناقد طريق العبور من الداخل إلى الخارج ، فيلتمس المتجلّ في المتجلّى فيه ، أي المبْدِع في المبْدَع . وفي هذا الموقف يستظل الناقد بفلسفة جمالية تقول : إن الأعمال الفنية تنطوي على سرّ . والزاوية الثانية لا يبحث فيها الناقد عن المبْدِع بل عن المبْدَع في ذاته ، فهو يحفر في القصيدة ، ويواجه نسيجها اللفظي فيبحث كيف نسج ، ولا يجاوز ذلك إلى شيء وراءه . إنه يتغلغل في هذا المفرد ليرى ما ينطوي عليه مما يمثل النوع الذي جاء ليمثله ، وذلك وفقاً للفلسفة الجمالية التي يصدر عنها . أما الزاوية الثالثة ، فهي تلك التي يقف فيها الناقد وكأنه هو نفسه مُبْدِع ؛ فهو إذ ينقد إنما يصف لنا تأثره بهذا الذي يراه ، فيخرج نقده كأنه قطعة أدبية . وهذا ما عُرف باسم النقد التأثري impressionistic وفي هذه الحالة لابد أن يكون الناقد نفسه أديباً لكي يتمكن من أن يصف أثر العمل الفني على نفسه . والزاوية الرابعة هي تلك التي يتجه النظر منها إلى العمل الفني بوصفه انعكاساً للمجتمع أو للإيديولوجيا ، وعلى أساس أن له وظيفة تخص الجماعة وتحقق لها مصلحة بعينها . وليس هذا المنحى من النظر جديدا في عصرنا الحديث ، ولكن غلبة التفكير السياسي عليه جعلته يبدو كذلك . لقد كان الشاعر العربي القديم لسان حال قبيلته ، يدافع عنها ويتمدح بها ، ويهجو - في الوقت نفسه - أعداءها . وفي وسع الناقد أن يستخرج من شعر المدح والهجاء هذا صورة للمجتمع الذي قيل فيه . وإذن فمن هذا المنظور يحاول الناقد أن يكشف عن العلاقات التي تربط بين العمل الفني والمجتمع الذي ظهر فيه .

وحين نأخذ في الحسبان زوايا النظر النقدي الأربع هذه يمكننا أن نلاحظ أن كبار النقاد كانوا موزعين بينها . فطه حسين مثلا كان من الفئة التي تبحث عن علاقة العمل المبدع بالمجتمع . يتضح هذا في كتابه «مع المتنبي» ، وفيما كتبه في حديث الأربعاء عن الشعراء ، وما كتبه عن أبي العلاء المعري . أما العقاد فإن منحاه النفسي جعله يبحث في علاقة العمل المبدَع بصاحبه المبدِع . ومن ثم فإنه يبحث عن ابن الرومي من خلال شعره ، ولا يشغل نفسه بالبحث عن الجماعة العربية في زمن الشاعر وكيف كانت . وأما محمد مندور فقد شغل بالنقد الإيديولوجي ، ولكن لعلك إنما كان في أخريات أيامه ، فكان يحاكم الأدباء والشعراء على أساس تصويرهم لمجتمعهم بمقدار ما يعود من هذا التصوير بالنفع على هذا المجتمع ، وليس على أساس الرصد التاريخي . ويبقى بعد ذلك أن الاتجاه إلى دراسة العمل الفني في ذاته يمثل - في وقتنا الراهن - أحدث أنواع النقد في أوروبا وأمريكا . وفي هذا الصدد أذكر أنني نشرت في صحيفة الأهرام ، في سنة ١٩٥٤ ، مقالا كنت قد أرسلته من أمريكا ، وكان بعنوان «ما أشبه الليلة بالبارحة» ، تعقيبا على هذا الاتجاه . ذلك أن نقاد العرب القدامى يمثلون - في العموم - هذا الاتجاه خير تمثيل . وعلى رأس هؤلاء يأتي عبد القاهر الجرجاني ، الذي حصر نفسه في النص ، بحثا عن أسرار بلاغته ، فيما هو مشغول باستخراج دلائل الإعجاز في النص القرآني . وفي رأيي أن هذا الاتجاه النقدي مفيد ؛ لأنه نقد علمي . وهو أصعب أنواع النقد ؛ لأنه يحتاج إلى معرفة واسعة ، ولا يصلح معه التخمين . وهو لذلك يختلف عن التفكير النقدي الذي يتحرك رأسيا ؛ لأن النقد الرأسي بقدر ما يكون عظيما على أيدي العظماء ، يكون - كذلك - تافها على أيدي التافهين . لكن الاتجاه النقدي الأفقي له كذلك آفته ؛ إذ كثيرا ما تفلت منه روح الشعر .

وفي الكتاب الذي ألفه «جون ديوي» بعنوان «الفن خبرة» - وقد ترجمه المرحوم زكريا إبراهيم إلى العربية - يجري رأيه مجرى فلسفته كلها ، وهي فلسفة الخبرة ؛ وخلاصتها أن الإنسان لابد أن يخبر الشيء الذي يتحدث عنه . والخبرة تتحقق في سلسلة ممتدة من الحلقات المتماسكة ، لها بداية ، ولها تسلسل ، ولها نهاية . ومن ثم فإن الخبرة المكتملة بحق لا يمكن أن يضاف إليها شيء . ومن ثم كان المقصود بالوحدة العضوية في العمل الفني ، كالقصيدة مثلاً ، أنها تمثل خبرة خبرها الشاعر . وحين عُني النقاد العرب بشرح القصيدة بيتاً بيتاً ؛ فإنهم جزءوا بذلك خبرة الشاعر . ولا يمكن أن يكون الشاعر قد قال قصيدته إلاّ وهو في حالة معينة دعته إلى قول هذه القصيدة . وهذه الحالة عضويّة ، أعني أنها تمثل وحدة عضويّة انتثرت في شكل أبيات بحكم طبيعة الكلام نفسه ، فليس هناك اللفظ المجمل الذي يخرج الإجمال الداخلي ليمثله في إجمال خارجي . ومهمة الناقد في هذه الحالة هي أن يقوم باستقصاء حلقات السلسلة بحيث تخلق في ذهنه نوع الحالة التي مرّ بها الشاعر ، والتي اضطر إلى تجزئتها . وهذا هو منهج التفكير النقدي الرأسي ، الذي بدونه يفلت منا في الحقيقة جوهر الفن والأدب والشعر . وقد قلت من قبل ، إن النقد العربي لم يستخدم هذا المنهج من التفكير ، ولكنني أستطيع أن أراه في تفسير القرآن

الكريم عند الباطنية ؛ فهم لا يفسرون ظاهره ، بل يغوصون فى باطن الآية . ومن شأن الناقد أن يغوص فى باطن القصيدة أو الرواية أو المسرحية أو اللوحة الفنية من أجل أن يستوعب التجربة المكتملة فى كل منها . قد لايستوعبها كاملة ، ولكنه يستوعبها بقدر ما يطيق . إنه يشبه – مرة أخرى – صياد السمك الذى يخرج السمكة من باطن الماء حية نابضة ، وكانت من قبل مختفية عن الأنظار .

إن ما يبحث عنه الفيلسوف هو المبدأ الذى يوجد فى الكون بين عناصره المختلفة (من الطريف أن نلاحظ أن كلمة universe مركبة من uni ، ومعناها «الوحدة» ، و verseومعناها المختلف) ؛ وهذا هو نفسه ما يبحث عنه الناقد حين يعرض للعمل الفنىّ ، فيبحث فى القصيدة مثلاً عن الوحدة التى تضم عناصرها المختلفة .

ولننتقل الآن إلى ما يشبه الاستعراض التاريخىّ السريع نتوازى حركة التفكير الفلسفى وحركة التفكير النقدى .

ولنبدأ بتوضيح حقيقة مهمة وهى أن العصور التاريخيّة لا تأتى بطريق المصادفة ، بل هناك أسس تحدّد متى ينتهى عصر ويبدأ عصر جديد فى تاريخ الفكر . وهذه الأسس ترتبط بالسؤال الذى يطرحه كل عصر ، والذى يقتضى الإجابة عنه . وعلى سبيل المثال كان السؤال الذى طرح فى دنيا الفلسفة لدى الإغريق هو : كيف نفهم المتغيرات فى الكائنات وكيف نفسّرها ؟ هناك ظواهر فى الطبيعة ، وأفراد من الناس والحيوان ، وأنهار وبحار وأشجار ، كلها يأتى ويفنى ، ثم يأتى ويفنى . وأمامنا ماء يتبخر فيصبح بخاراً . فهل هذه المتغيرات هى نهاية المطاف ؟ أو أن هناك أسساً ثابتة وراء هذه المتغيرات ؟ لو كانت هذه هى نهاية المطاف لما كان لهذا الكون وحدة تشمله . وربما كان هذا السؤال هو أول سؤال طرح على الفكر الفلسفى . ويظل هذا السؤال فى عصره مطروحاً يتلقى الإجابة عنه بعد الإجابة بطرق مختلفة على أيدى المفكرين المختلفين . ونظل فى عصر واحد ، أو العصر نفسه ، ما ظل السؤال الأساسى مطروحاً . ولا ينتهى العصر عندما يتوقف سيل الإجابات ؛ فقد يحدث فقر فكرى لا تصدر عنه أى إجابة . وعندئذ يظل العصر هو نفسه ؛ لأن السؤال نفسه لا يزال قائماً ينتظر من يجيب عنه . ولكن إذا ما أشبع هذا السؤال بالإجابة ، ولم يجد المفكرون إلا ما قيل من قبل ، وصادف ذلك تغيرٌ فى ظروف المعيشة وظروف حياة الناس بعامة ، ترك السؤال القديم لكى يحلّ محلّه سؤال جديد . وفى اللحظة التى يطرح فيها هذا السؤال الأساسى الجديد تبدأ محاولات الإجابة ، ويبدأ معها عصر فكرى جديد وهكذا . وقد تحدث فجوات لا يطرح فيها أى سؤال ؛ وهى لذلك لا تدخل فى تاريخ الفكر ، بل يتخطاها مؤرخ الفكر ، لأنه لا يجد فيها شيئاً .

والسؤال المطروح على العصر لا يأتى من فراغ ؛ فهو يمثل مشكلاً حقيقياً فى عصره ، يتردّد فى صدور الناس وإن لم يكن معظمهم قادراً على التعبير عنه . ذلك أن الإفصاح عن السؤال يمثل جزءاً مهماً من العبقريّة ؛ لأنه يستخلص مما يتردّد فى حنايا النفوس من هواجس . إن مشاعر الخوف والأمل والتردّد مشاعر تمور بها صدور الناس ، ولكن عندما يأتى صاحب القدرة على استخلاص هذه المشاعر وصبّها فى قالب أو عبارة ، فإنه يرتفع بها إلى مستوى الفكر ؛ مستوى السؤال الذى ينتظر الإجابة .

فالسؤال إذن وثيق الصلة بما يعيشه الناس من مشكلات . إنه غير مفروض على الناس ، بل هو نابع منهم ، ومشتق مما تضطرب به أفئدتهم . وبعبارة أخرى ، إنه غير منتزع من فراغ .

وتاريخ الفكر – هو من ناحية أخرى – تاريخ المشكلات التى عرضت للإنسان ، والتى صيغت فى شكل أسئلة . والحركة النقديّة والحركة الفلسفية – والعلاقة وثيقة بينهما كما رأينا – لا تخرجان عن نطاق هذه الحقيقة .

ولنبدأ بحركة الفكر الفلسفى .

إن السؤال الذى يطرح عادة فى هذا المجال هو سؤال عام ، يحاول الفلاسفة أو أصحاب الفكر الفلسفى أن يجيبوا عنه بالمنهج الفلسفى الذى شرحناه من قبل ، والذى هو حفر وراء الظواهر لاستخراج الجذور أو استخراج المبادىء . ولا شك أن الفكر الفلسفى فى كل عصر يختلف مذاقاً عنه فى العصور الأخرى ، حيث تتغير المشكلات المطروحة . وعندما تتغيّر المشكلات تتغير معها طريقة النظر .

ماذا كانت المشكلة التى شغلت الفلاسفة الإغريق ؟ لقد أشرنا من قبل إلى فكرة المتغيرات . ولقد نشأ عنها فى الفكر الإغريقى سؤال مهم للغاية ، يتعلق بسلوك الناس ومعاييرهم المختلفة لتقدير هذا السلوك ، حين يقال هذا ظالم وهذا عادل . إن أحكام الناس فى مثل هذه الحالة قد تختلف ، بل تتعارض ؛ فالظالم عند بعضهم ربما كان عادلاً عند بعضهم الآخر ؛ وكذلك العادل عند بعضهم قد يكون ظالماً عند بعضهم الآخر . وهنالك طُرح هذا السؤال : هل هناك قاعدة أخلاقية تجعل الحكم فى مثل هذه الحالات موضوعياً لا ذاتياً ؟ وبعبارة أخرى ، هل هناك ثابت وراء هذه المتغيرات ؟ لقد حاول سقراط أن يبحث عن المعيار أو المبدأ العام الذى يردّ إليه تلك الأحكام الخلقية المتضاربة ، وأن يصل إلى الثابت وراء كل المتغيرات . فهو لكى يحكم على سلوك بشرى بعينه بأنه سلوك تقىّ مثلاً ، كان لابدّ أن يحدّد مبدأ التقوى ؛ أى أن يصل إلى تعريف مجرّد له . وعلى أساس من هذا المبدأ يمكن أن تحدّد الأفعال ، التقىّ منها وغير التقىّ . وكذلك الأمر بالنسبة للظلم والعدل والفسق والإحسان .. الخ .

فى هذا العصر إذن كان التفكير فى المشكلة الأخلاقية بارزاً . ومن أجل ذلك شغل بها سائر فلاسفة هذا العصر . لقد كانت التركيبة الذهنية للحقائق عند أفلاطون هرميّة الشكل ؛ وكان الخير عنده هو ذروة هذا الهرم . وفى مكان هذه الذروة وضع أرسطو الصورة الخالصة ، أو ما سماه العلّة الغائية . وعلى الإجمال كان الفكر الإغريقى يبحث عن الثابت وراء المتغيرات .

ثُم ينتهى العصر الإغريقى وتأتى العصور الوسطى ما بين القرنين الخامس والخامس عشر . وفى هذه الحقبة تبرز المسيحيّة ويظهر الإسلام معاً . عند ذلك لم يعد السؤال المطروح هو : ما الثابت وراء المتغير ؟ فإن هذا السؤال كان قد انتهى أمره ، ونشأ سؤال جديد . وفى هذه الحقبة أصبح هناك مصدران لحياة الإنسان الفكريّة هما : التراث الإغريقى الفلسفى ، والكتابان السماويان : الإنجيل بالنسبة للمسيحى ، والقرآن الكريم بالنسبة للمسلم . عند ذلك أصبح السؤال المطروح هو : هل يتعين على الإنسان أن يختار هذين المصدرين ، أو أنهما فى نهاية المطاف شيء واحد ، بمثابة تعبيرين مختلفين عن حقيقة واحدة ؟ وهذه الثنائية هى ما عرف باسم «العقل والنقل» ، أو أحياناً باسم «الحقيقة والشريعة» . والمقصود بالحقيقة فى هذا المجال هو الحقيقة العقلية التى يصل إليها الإنسان نفسه ، فى مقابل الحقيقة التى جاءت بها الكتب المقدسة . هنالك يبرز السؤال الجديد ملائماً كلّ الملاءمة لهذا العصر الجديد ، وهو : كيف يمكن أن تلتقى هاتان الحقيقتان ؟ وهذا ما شغل به فلاسفة المسلمين كما شغل به فلاسفة المسيحية فى أوروبا فى ذلك العهد عن بكرة أبيهم .

ثم يأتى عصر النهضة وعلى رأسه «ديكارت» ، وهو المعروف بعصر العلم . وهو عصر يعبّر عن مناخ جديد ومذاق جديد . لقد انتهى فيه السؤال الأخلاقى الأساسى الأول فى الفكر الإغريقى ، كما انتهت مشكلة التوحيد بين «العقل والنقل» ، وبرز سؤال جديد يتعلق بقراءة الطبيعة عن طريق العلم واستخراج قوانينها . صحيحٌ أنه ظهر فى العصر السابق عددٌ من علماء الطبيعة ، أمثال جابر بن حيان ، وابن الهيثم ، وغيرهما ممن بحثوا فى الضوء ، وفى الكيمياء . ولكن فضلاً عن أنهم كانوا استثناءات فإنهم لم يكوّنوا تياراً . ولو أننا نظرنا إلى علمهم نظرة تحليلية تضعهم فى موضعهم الصحيح ، لوجدنا أنهم قد اعتمدوا فى المقدمات الكبرى فى عملهم العلمى على تقسيمات أرسطو . وعلى سبيل المثال ، أخذ جابر بن حيان من أرسطو نظرية العناصر الأربعة ، التى هى النار والماء والهواء والتراب ، وما ينبنى عليها من طبائع أربع ، هى الحرارة والبرودة واليبوسة والرطوبة ، وجعلها الأساس الذى بنى عليه . فهو إذن لم يقرأ الطبيعة قراءة حرّة ، بل قرأها من خلال أرسطو .

على كل حال ، لا يجادل مجادل – وإن كنا لا نعدم من يجادل عن جهل وغباء – فى أن العلوم الطبيعيّة فى عصر ديكارت – وهو الذى ما زلنا نعيش فيه حتى اليوم على نحو أو آخر – قد ولدت بمنهج جديد ، قد نجد بداياته عند جابر بن حيان أو غيره ، ولكنه فى هذا العصر أصبح المنهج السائد المعبّر عن مشكلة العصر كله . كل الفلسفة ، منذ ذلك التاريخ إلى يومنا ، تدور أساساً حول طبيعة العلم ما هى ؟ وكل فيلسوف يجيب عن هذا السؤال من الزاوية التى يختارها . وإذا نحن توقفنا عند أى فيلسوف وجدناه فى واقع الأمر يسعى إلى أن يجد أساساً يقيس به الحقيقة العلميّة ، متى تكون حقيقيّة ، ومتى تكون موضعاً للشك ؛ متى تكون يقيناً ، ومتى تكون احتمالاً ؟

فإذا انتقلنا الآن إلى حركة الفكر النقدى كان طبيعياً أن نتوقع فيه آفاقاً مختلفة فى المراحل المختلفة . فالناقد لا يعيش بمعزل عما يموج به عصره من مشكلات . إنه يتعرض بالنقد لأعمال فنيّة أيّاً كان نوعها ، أنتجها أناس عاشوا فى عصر بعينه ، وشغلتهم مشكلته الحيويّة الرئيسيّة . ففى إطار العصر الذى يواجه المشكلة الأخلاقية مثلا ينشأ فنانون وشعراء ومؤلفون مسرحيون متأثرون فيما ينتجون بهذه المشكلة الرئيسيّة . والناقد الذى يعرض بالنقد لأعمالهم لابد أن يكون متأثراً بهذا المناخ . وهذا ينطبق بطبيعة الحال على العصر الوسيط والعصر الحديث جميعاً . ونتيجة لهذا لابدّ أن نتوقع اتجاهات ومذاقات مختلفة فى النقد من عصر إلى آخر .

ونتساءل أخيراً ، ما وضع المعيار النقدى بالنسبة لمشكلة الثبات والتغيّر ؟ هل لابد أن يكون المعيار النقدى ثابتاً أو أنه يتغيّر بتغير الآنات الزمانية والظروف المكانية ؟ والجواب أنه كلا الأمرين معا .

إن العملية النقديّة فى صميمها عملية تجريديّة . هناك عصور شعريّة مختلفة ؛ والناقد البصير يفحص ما تميز به هذا الشعر فى كل عصر ، ولكنه لابد أن يبحث أيضاً عن العنصر المشترك الذى ضمن الخلود والبقاء لما بقى من هذا الشعر . ومصدر الثبات فى المعيار النقدى هو هذا العنصر المشترك . أما التغيّر فى المعيار فيرجع إلى اختلاف المذاق من عصر إلى عصر . ذلك أن الشاعر مطالب بشيئين ؛ أن يقول شعراً يبقى ويدوم إذا أسعفته على ذلك ملكاته . وليس هناك شاعر حقيقى يقول الشعر من أجل أن يمحى هذا الشعر . والشاعر مطالب كذلك بأن يستجيب لمطالب عصره . وهو عندما يقول الشعر إنما يراعى هذين الأمرين معاً . الشاعر يقع على حقيقة الإنسان ، لا أعنى الحقيقة كما يراها العلم ، بل الحقيقة كما يراها فى الرؤية الداخلية المباشرة . والشاعر العظيم لا يعبّر عن نفسه من حيث هو فرد جاء إلى الحياة وسيذهب يوماً ما ، بل يعبّر عن حقيقة الإنسان كما يراه ؛ أى عن وقع الإنسان على نفسه . ثم تأتى بعد ذلك الصفات الفرعية الأخرى ؛ وهى مجال المتغيرات . وكما قلت من قبل إن رؤية الشاعر تمتد إلى كل الكائنات وإلى الطبيعة ؛ فهو يعيش مع النجوم ومع الشمس والأشجار والهواء وغيرها ، ويجعلها جميعاً كأنها أسرته ، ولكنه فى الوقت نفسه يؤنسنها . ونذكر مثالاً هنا الشاعر «دانتى» ؛ فقد هضم عصره وهضمه فى «الجحيم» و«المطهر» و«الفردوس» . وكل شاعر يريد لشعره البقاء لابد أن يعرف هذه الحقائق ، سواء كان عربيا أو غير عربى . ولنتذكر فى هذا السياق شاعرنا «المتنبى» . إن المناسبات التى قال فيها قصائده هى مناسبات جزئية ، عرضت له ولم تعرض لسواه . ولكن هل هناك شك فى أن المتنبى كانت له رؤية للبشر ؟ لقد كان يتكلم عن البشر كأنه يقرأ فى كتاب مفتوح . وهو لا يتكلم عن ظاهرهم بقدر ما يغوص فى باطن نفوسهم . وهذه الرؤية النافذة هى التى ميزته بين الشعراء . وكذلك الأمر مع أبى العلاء المعرى ؛ فهو يحاول الارتفاع عن الحدث الجزئى ليرى من

أعلى . ومن ثم استوى فى نظره بكاء الحمامة وغناؤ ها ، وأفراح الناس وأحزانهم .

وأعود فأقول إن كل شاعر كبير فى كل عصر وكل مكان ، إنما يجمع بين الخصائص المفردة المميزة بوصفه شاعراً ، والخصائص العامة للشعر .

ولعلنا نجد فى المثال العالمى المعاصر (هنرى مور) مثالاً يوضح لنا هذه الفكرة من جانب آخر . لقد عُرف هذا الفنان بأساليبه التجديدية فى مجال فن النحت ، حتى ليظنّ أن تتاجه الفنى مقطوع الصلة نهائيا بالفن الكلاسيكى . لكن الأمر على خلاف ذلك ؛ فهو مازال ، ككل الكلاسيكيين ، شديد العناية بالتكوين (form) . وقد قرّر هو نفسه أنه عرف التكوين وهو يدلّك ظهر أمه ، عرف كيف تتواصل الأجزاء بعضها مع بعض ، وذلك عندما يؤلمها ظهرها فى حين أن مصدر العلّة يكون فى رجلها مثلاً . عرف التشابك الفظيع فى جسم الإنسان فجعل نحته فى النهاية قائماً على أساس هذه النظرية . والفرق بينه وبين الكلاسيكيين هو أنه لم يخضع للتكوين الذى تمدّه به الطبيعة ، بل يحاول أن يضيف إلى الطبيعة أشكالاً لا تعرفها . إنه إذن يحافظ على مبدأ التكوين ، ولكنه فى الوقت نفسه يبتكر فى مفردات هذا التكوين وعناصره المختلفة . والناقد الحديث مطالب ، ككل ناقد فى كل عصر ، بأن يستخلص ذلك التكوين العميق فى العمل الذى ينقده ، وأن يفتن لذلك .

قد يقال إن هذا التفكير يتفق مع الاتجاه البنيوى الذائع فى النقد المعاصر ؛ وأنا أقول إن البنيوية فى صميمها كانت موجودة على الدوام ؛ فكل فكر يردّ الظاهر إلى الخفى هو فكر بنيوى ؛ لأنه يجاوز المضمون إلى البنية التى تحمله . وفرويد عندما وقع على اللاشعورى فى السلوك الإنسانى كان بنيوياً . وكذلك الناقد ؛ فهو يحاول مع القصيدة ما حاوله فرويد مع السلوك الإنسانى . فهو يحاول أن يستلّ من العمل الفنى بنيته ؛ أى الهندسة الخاصة به .

وخلاصة ما أود أن أقوله من هذا الاستعراض هو :

أولا : إن العصور تختلف فى مذاقها الفكرى باختلاف المشكلات الرئيسية والأسئلة المطروحة عليها .

ثانيا : إن كل رحى الفكر من فلسفة وعلم وفن ونقد تدور حول محور واحد .

ثالثا : إن هناك ما هو دائم وما هو متغيرّ بتغير العصور . ولا بد للناقد أن يكون على دراية بهذا وذاك ، فيستخدم فى عمله المعيارين معاً : معيار الثبات ومعيار التغير .

النقد الأدبي: ماذا يمكن أن يفيد من العلوم النفسية الحديثة

مصطفى سويف

مقدمة فى ماهية النقد :

أورد رتشاردز I.A. Richards فى كتابة «مبادىء النقد الأدبى» الذى نشر سنة ١٩٢٤ عدداً من الأسئلة وَصَفَها بأنها الأسئلة الأساسية التى تحدد مضمون مباحث النقد الفنى عامة والأدبى بوجه خاص . وفيما يلى هذه الأسئلة :

ما الذى يعطى خبرة قراءة قصيدة ما (أو تلقى عمل أدبى ما) قيمة بعينها ؟ وكيف تفضُل هذه الخبرة خبرة أخرى ؟ ولماذا نفضل هذه اللوحة على تلك ؟ وكيف نصغى إلى الموسيقى بحيث نستقبل ما فيها ؟ وعلى أى أساس يتفاوت رأيان فى الأعمال الفنية ؟

ثم شفع هذه القائمة بمسائل أخرى نعتها بأنها مسائل تمهيدية أو أولية ، يتحتم على النقد أن يجد لها إجابات ليقيم عليها بنيانه ؛ وهى على سبيل المثال لا الحصر : ماذا نقصد باللوحة ؟ وما هى القصيدة ؟ وما هو العمل الموسيقى ؟ بعبارة أخرى يلزمنا وضع تعريفات للموضوعات (أو للكيانات) التى نتقدم لدراستها فى النقد . ثم يجب أن نبينّ كيف نقارن بين الخبرات ، خبرات تلقّى الأعمال الفنية التى تنتمى إلى أجناس فنية مختلفة ، أو إلى الجنس والنوع الفنى نفسه . ثم ما هى القيمة ؟

ومع أن القارىء يستطيع أن ينظر إلى هذه الأسئلة التى اشتملت عليها القائمتان كأنما هى تحديد للنقد الفنى من حيث الماصدق (على حد تعبير المناطقة) - مع ذلك فإن رتشاردز نفسه لا يخفى حيرته أمام النقد من حيث المفهوم أو النظرية . وهو يبرر ذلك بأن جميع من تصدوا لمعالجة الموضوع قبله تركوا أشتاتا من الانطباعات والآراء والتأملات ، أقصى ما يمكن أن يقال فيها إنها مشروعات لنظريات لم يكتمل نضجها بل ولا تخليقها . وبالتالى ينتهى إلى القول بأنه ليس أمامنا فى هذا الصدد نظرية تروى الغُلّة[1]

وقد عرض الدكتور عز الدين إسماعيل فى مقال له بعنوان «مناهج النقد الأدبى بين المعيارية والوصفية» ، لمحات مقتضبة ومكثّفة ، تكشف عن مدى ثراء الفكر النقدى عند نخبة من الكتاب القدامى والمحدثين بدءاً من أفلاطون وأرسطو وحتى موكاروفسكى Mukarovsky وجيرارجينيت G. Genette ولوسيان جولدمان L. Goldmann ويورى لوتمان Y. Lotman[2] . وكذلك عرض الدكتور عبد القادر القط فى بحث له بعنوان «النقد العربى القديم والمنهجية» ، صورة مفصلة لنماذج من النقد العربى القديم ، فى جانبه النظرى وفى جانبه التطبيقى ؛ والرأى عند الدكتور القط أن النقد العربى القديم «لم

يعرف . . . النظرة الكلية الشاملة ، بل ظل – فى أغلبة – نظرات جزئية منثورة فى ثنايا كتبه ، حتى فى أكثر الموضوعات اقتضاءً للمنهج والكلية . وظلت دراسات النقاد التطبيقية محصورة فى أبيات مفردة بعينها ، يستشهدون بها ، وتتكرر عند معظمهم ، كما كان الأمر عند النحويين فى الشواهد النحوية . ولم يكن هذا القصور عن فقر فى «مادة» النقد وقضاياه . . . لكن أحداً من النقاد لم يستطع أن يخلص من تلك النظرات الجزئية فيقيم دعائم «نظرية» نقدية فى الشعر أو النثر بوجه عام ، أو فى قضية خاصة من القضايا التى كانت تثار حولها . . . . »[3].

وقد عقدت مجلة «فصول» ندوة حول «اتجاهات النقد الأدبى» شارك فيها خمسة من كبار أساتذة الأدب والنقد فى مصر . وفيما عرض الأساتذة من آراء ومن ممارسات تخصهم شخصياً أو تخص أعلاما فى تاريخ الفكر النقدى العربى والمصرى بوجه خاص ، ثروة بالغة الأهمية ، ما كان ينبغى أن يحرم القارىء العربى من الاطلاع عليها مجمّعة ومكثفة هكذا فى حيز محدود ؛ ومع ذلك فالانطباع الذى يخرج به القارىء أن ما قيل فى هذه الندوة كان أقل بكثير مما كان يمكن أن يُعرض ، وأن الثراء الذى تنم عنه المادة المنشورة وما نستشفه وراءها إنما هو نتاج طبيعى لتعدد زوايا النقد الفنى والأدبى ، سواء فى النظر وفى التطبيق . وقد حاول الدكتور عز الدين إسماعيل فى بداية الندوة أن يعد لها إطاراً عساه أن يقلّل من غموض عناصرها (وكان محقا فى أن يتوقع هذا الغموض) ، فاستهل الحديث بقوله ، «أقترح أن نبدأ النظر فى موضوعنا من خلال الوقوف عند قضية تقليدية ، ولكنها ربما كانت مدخلا معقولا للقضية موضع البحث – هذا المدخل هو أن نحدد فى البداية مفهوم النقد ووظيفته» . لكن غزارة المادة لم تسمح بتحقيق هذا الرجاء ، إلا عندما اقتربت الندوة من نهايتها ؛ إذ يقول الدكتور جابر عصفور ، «النقد الأدبى هو تعامل مع النص الأدبى ، بمعنى المتون ، بشرط أن نفهم أن هذه المتون جزء من نظام دلالى ؛ فالعمل الأدبى دال ولا يمكن أن يتحدد مدلوله إلا فى نظام دلالى موجود أصلاً قبل وجود العمل الأدبى . ولا شك فإن دلالة العمل الأدبى تكتمل عند المتلقى بمقدار إجادة الناقد الحركة بين النص ونظامه الأوسع» . والواقع أن ما أثير فى هذه الندوة من أسئلة يفوق كثيراً ما ورد فيها من إجابات[4].

خلاصة القول ، إننا لا نجد أمامنا صيغة نظرية لتحديد ماهية النقد الفنى والأدبى تحديداً صريحاً يلتقى عنده أهل الاختصاص . ومع ذلك فأهل الاختصاص يعرفون أنهم ، على تباين وجهات نظرهم ، يمارسون جنسا واحدا من النشاط ، بدليل أنهم يطلقون عليه اسماً واحداً ، هو النقد . ولما كنا نحن فى بحثنا الراهن بحاجة إلى أن نضع تحت بصرنا صيغة – ولو تقريبية – لتحديد مفهومنا عن النقد الفنى والأدبى بوجه خاص (وإلا فكيف نديرحديثاً عن إفادة «النقد» من العلوم النفسية) ، لذلك كان لزاماً علينا أن نقترح صيغة ما ، على أمل أن تلقى هذه الصيغة قدراً محدوداً من الرضى عند أساتذة النقد ، أساسه أن هذه الصيغة إنما تشير إلى المقام المشترك بين وجهات نظرهم ومذاهبهم ، دون أن تقحم نفسها فيما بينهم من اختلاف .

يكفينا أن نقرر فى هذا الموضوع أن الجذر المشترك – فيما نرى – هو أن الجميع يقصدون بالنقد تقويم الأعمال الفنية . وقد جاء فى قاموس إنجلش وإنجلش للمصطلحات النفسية أن التقويم* هو تحديد الأهمية النسبية لشىء ما بالقياس إلى معيار معين[5] . ويستطيع القارىء هنا أن يستبدل بعبارة «الأهمية النسبية» كلمة «الدلالة» ، أو «المعنى» ، أو «الوظيفة» ؛ ويصبح تعريف المصطلح عندئذ هو : أن التقويم هو تحديد دلالة الشىء أو الدور المميّز له ؛ ويصبح المقصود بالنسبة للأعمال الفنية هو تحديد دلالة العمل الفنى أو ما يميّز تأثيره فى ما (وفى من) حوله . وتحت هذا التحديد تتولد ثلاثة أسئلة رئيسية . هى : ماذا فى العمل الفنى يؤثر فينا هكذا ؟ ومن أين له هذه المادة المؤثرة ؟ وما هى طبيعة التأثير وما مداه ؟ ثلاثة أسئلة : يتناول أولها العمل نفسه ، ويتناول ثانيها ما قبله ، وثالثها ما بعده . بعبارة أخرى إن هذه الأسئلة تتناول الأنسجة التى يتكون منها العمل نفسه (العناصر والعلاقات) ، كما تتناول ما يمكن أن نسميه بالتاريخ الطبيعى للعمل (نفسياً كان أو اجتماعياً أو تراثياً) ، وكذلك تنظر فى مآله أو مصيره ، كيف يمتد فى نفوس البشر طولاً وعرضاً . على هذه المحاور الثلاثة سار النقد فى تاريخه الطويل ، يمعن فى اتباع واحد منها أحياناً ، ويغالى فى اتباع الثانى أحيانا أخرى ، ويبالغ فى السير على هدى المحور الثالث أحياناً ثالثة . وجدير بالذكر هنا أن أستاذ النقد النظرى الأول ، أفلاطون ، لم يغفل فى نظريته النقدية أياً من المحاور الثلاثة ، ولا أغفلها كذلك أرسطو ، على بعد الشقة بين ما انتهى إليه كل منهما .

علم النفس الحديث : إطلالة على القسمات والمضمون :

١ – يزخر علم النفس الحديث ، متمثلاً فى فروعه المختلفة ، بثروة كبيرة من المعرفة ، تضاف إلى الرصيد الضخم الذى حصّلته أسرة العلماء فى مختلف التخصصات ، وتتميز بالنسبة لموضوعنا الراهن بأنها يمكن أن تكون ذات فائدة كبرى بالنسبة للدراسات النقدية .

وعندما نستخدم صفة «الحداثة» فى هذا السياق نعنى على وجه التحديد علم النفس كما نما وتقدم بعد الحرب العالمية الثانية ، أى منذ أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات . وهو نمو كيفى (وليس كمياً فحسب) أدى إلى ظهور فروع جديدة (مثل علم النفس الإكلينيكى ، وعلم النفس العصبى ، وعلم النفس الطبى ، والسيكوفارماكولوجيا . . . الخ) ، وأساليب وأدوات للبحث والتحليل لم تكن معروفة من قبل ، كما أدى إلى تنشيط البحث فى مجالات كانت معروفة قبل الحرب العالمية الثانية لكن نشاط

* evaluation

الدارسين فيها كان محدودا لقصور المناهج التي كانت متوفرة لهم حينئذ ، سواء فيما يتعلق بالفحص والمشاهدة ، أو بتحليل المعلومات[٦] . (من أوضح الأمثلة على ذلك بحوث الإبداع في العلم وفي الفن وفي الصناعة ، فقد كانت هناك بحوث في هذا المجال قبل الحرب ، بل قبل الحرب العالمية الأولى ، لكنها لم تكن بالغزارة ، ولا بالدقة القائمة على المشاهدة المضبوطة والتحليل الكمي ، ولا كانت لها القدرة على الوصول إلى نتائج ذات إمكانيات تطبيقية ، بالصورة التي نشهدها في البحوث الحديثة)[٧] .

ولعلم النفس في هذه المرحلة الحديثة قسمات متعددة تميز بنيته الداخلية كما تميز علاقته بالبيئة الاجتماعية التي ينمو في سياقها ، سواء أكانت هذه بيئة العلماء في تخصصاتهم المتباينة ، أم كانت بيئة المواطنين العاديين . وترتسم هذه القسمات بخطوط واضحة إذا ما قارنا بينه في هذه المرحلة وبين ما كان عليه في أخريات القرن الماضي وطوال النصف الأول من القرن الحاضر . ولا يسمح المقام بحصر هذه القسمات جميعاً ، لذلك نكتفي بذكر أهمها وأقربها إلى خدمة الموضوع الذي نحن بصدده . تأتي في الصدارة هنا أربع قسمات : الأولى معنوية الظواهر(*) التي يقوم بدراستها ؛ ونعني بذلك أنها ظواهر ذات معنى أو ذات دلالة واضحة في السلوك (أي في الفعل البشرى ، أو في التفكير أو في الشعور) . والثانية موضوعية المشاهدة ؛ والمقصود بذلك هو إصرار العلماء على استخدام طرق ووسائل لرصد الظواهر تسمح للغير (من أهل الاختصاص) بأن يتحقق من صحة الرصد إذا ما استخدم الطريقة أو الوسيلة نفسها . والثالثة شدة التشابك مع عدد من العلوم الأخرى(كعلم اللغة ، وعلم الاجتماع ، وعلم وظائف الأعضاء ، وعلم الأعصاب ، وعلم العقاقير) . ويقوم ذلك دليلاً على التفاعل والتنمية المتبادلة بين فروع العلم المختلفة . والقسمة الرابعة هي التكميم أو الصياغة الكمية لوصف الظواهر ولنتائج تحليل العلاقات القائمة بينها كلما أمكن ذلك .

٢ - نسوق هذا التحديد للقسمات لتبيّن للقارىء صورة حية - إلى حد ما - لعلم النفس الحديث ، ولها دلالة خاصة بالنسبة لموضوعنا الذي نعالجه في هذا المقال ؛ بحيث يشعر القارىء أنه من المعقول أن يفيد النقد الأدبي من علم هذه بعض معالمه الكبرى ، بل يتبين المنطق الذي تقوم عليه هذه المعقولية : فما دامت فروع علم النفس الحديث منوطة بدراسة الجوانب المختلفة من سلوك الأفراد في أشكالها (الصريحة كالأفعال ، والضمنية كالمشاعر والأفكار) وتشابكاتها المختلفة ، وما دامت موضوعات النقد كالتذوق والحكم والمفاضلة بين الأعمال الأدبية المختلفة - مادامت هذه الموضوعات بعضاً من هذا السلوك يتم بأشكال معينة تحت شروط بعينها ، فمن المنطقي أن يتوقع دارس هذه الموضوعات أن يفيد من جهود علم النفس

(*) meaningfulness .

الحديث ، وأن يسعى في طلب هذه الفائدة فعلا ، خاصة وهو يعلم أن من سمات هذا العلم أن يهتم الآن بدراسة ظواهر سلوكية ذات دلالة واضحة أو ذات معنى،وعلى درجة عالية من التركيب ، ولا يقتصر (كما كان يغلب عليه في أوائل القرن) على دراسة الأفعال المنعكسة وما كان في وزنها ، مما يُسمى بين أهل الاختصاص بالمكوّنات الذّرية للسلوك .

٣ - يزخر علم النفس الحديث بثروة كبيرة من المعرفة ، لاشك أن بعضها يمكن أن يعود بالفائدة على دراسات النقد الأدبي . بعض هذه الثروة عبارة عن الموضوعات التي تم بحثها وأمكن الوصول فيها إلى عدد من المعلومات تعامل الآن على أنها من بين حقائق السلوك البشري ، والبعض الآخر يتعلق بالمنهج ؛ فثمة طرق ووسائل للبحث تخلّقت على أيدي علماء النفس ونمت في رحاب جهودهم . هذه جميعاً إذا أحسن النظر إليها ، وإذا أتقن إدخال التعديل المناسب عليها ، فهي حقيقة بأن تفيد دارسي النقد الأدبي فائدة مباشرة أحياناً ، وغير مباشرة أحياناً أخرى .

وسوف نكرس الجزء الباقي من هذا المقال لبيان بعض هذه الموضوعات والمناهج ، ومناقشة الإمكانيات التي تنطوي عليها لإثراء جهود النقاد .

الموضوعات :

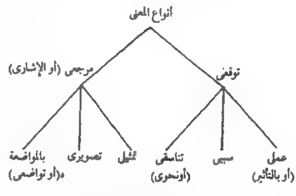
موضوعات سيكولوجية صالحة للإفادة المباشرة :

الموضوعات التي توفر على دراستها بعض المتخصصين في العلوم النفسية ، والتي يمكن أن يفيد منها دارس النقد إفادة مباشرة ، موضوعات متعددة . ومن ثم فلابد من انتخاب البعض ، على زعم أن ما ننتخبه يعطي فكرة للقارىء عن هذا النوع من الدراسات تشجعه على الاستزادة من أمثالها ، وتجشم بذل الجهد في سبيل الوصول إلى بعض مظانها ، ومحاولة استيعاب ما يمكن استيعابه منها .

إن ما يميز الأعمال الأدبية (شعراً أو نثراً) عن سائر الأجناس الفنية أن مادة الأعمال الأدبية هي لغة الألفاظ . هذا يميزها عن النحت والتصوير والموسيقى . . . الخ . وما يميز الصلة بين اللغة والأدب إذا قورنت بالصلة بين اللغة والعلم ، أو اللغة والفلسفة ، أو اللغة كما تستخدم في مواقف الحياة العملية ، أن الأدب يستخدم اللغة بالجوهر لا بالعرَض ، في حين أن العلم والفلسفة ومواقف الحياة العملية تملي استعمال اللغة بالعرض لا بالجوهر . بعبارة أخرى،إن معظم الرسالة التي ينقلها النص الأدبي إلى المتلقي تختزن في النص نفسه ، أما في العلم والفلسفة ومواقف الحياة اليومية فالمقصود بالرسالة يقع خارج النص ، (في صورة أنساق من الأفكار والعلاقات والظواهر والأحداث والتوجيهات أو الفوائد العملية) . ولا ينفي هذا القول أن تكون للعمل الأدبي آثار نفسية واجتماعية تتعدى حدود التلقي الأدبي بكل مقوماته ، وتسري في مسارب الفعل الاجتماعي ؛ لكن يظل للغة النص الأدبي دور في هذه العلاقة يختلف تماماً عن دور لغة النص العلمي أو الفلسفي أو الحديث اليومي .

هذه مسلّمة مهمّة ، يترتب عليها أن نفهم لماذا اتجهت ولماذا يُنتَظر أن تتجه أقدار متزايدة من جهود علماء النفس المهتمين بهذا الميدان إلى اللغة ، جسم الأدب . وعندما يتكلم هؤلاء العلماء عن اللغة فى هذا الميدان يتكلمون وقد تزودوا بالحس اللغوى المرهف الذى يناسب المقام . وإلى القارىء عينة من جهود واحد من هؤلاء العلماء .

يلفت إيرفين تشايلد Irvin Child النظر إلى أن مشكلة المعنى ، معنى اللفظ أو العبارة أو العمل الأدبى فى مجمله (بل العمل الفنى بوجه عام) أعقد بكثير مما يوحى به التصور الشائع . وأنه يلزمنا أن نفرق بداية بين نوعين كبيرين من المعنى : المعنى الإشارى أو المعنى المرجعى(أ) والمعنى التوقعى(ب) ؛ وينتظم تحت المعنى الإشارى أو المرجعى ثلاث فئات صغرى من المعانى هى : المعنى بالمواضعة(جـ) ، والمعنى التصويرى(د) والمعنى التمثيلى(هـ) . كما ينتظم تحت المعنى التوقعى ثلاث فئات صغرى أخرى هى : المعنى التنسيقى أو النحوى(و) (ما يمليه علم النحو) ، والمعنى السببى(ز) ، والمعنى العملى أو التأثيرى(ح) . والشكل رقم (١) يقدم تصويراً دقيقاً لهذا التصنيف .



الشكل رقم (١) : يصور أنواع المعانى التى تحملها وحدات اللغة (بناء على نظرية إيرفين تشايلد)

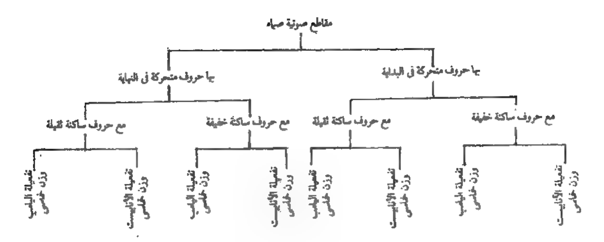
وفيما يلى شرح موجز للمقصود بهذه المصطلحات حتى يستطيع القارىء أن يتابع بعض الأفكار القيّمة التى يقدمها تشايلد فى مجال التنظير لفهم العمل الأدبى أو لتقويمه[٨] . إن الفرق الرئيسى بين المعنى المرجعى والمعنى التوقعى إنما يتمثل فى درجة التحدد التى تتوافر لما يشار إليه باللفظ . ففى المعنى المرجعى أو الإشارى يكون المشار إليه شيئاً أو حدثاً ، ويضبط هذا التحديد أحياناً ما تواضع المجتمع عليه من استخدامات للألفاظ ؛ فلفظ «كتاب» يشير إلى مسمًّى بعينه ، ولفظ «قرأ» يدل على حدث دون غيره . ويضبط هذا التحديد أحياناً أخرى ما ينطوى عليه اللفظ من تصوير مباشر (يوحى به النمط النطقى للفظ) للمشار إليه ، ويبدو ذلك فى أسماء الأصوات بوجه خاص ، كصهيل الخيل ، وصليل السيوف ، وخرير المياه ، . . . الخ . وقد تختلف مواضع المعنى التصويرى وأشكاله من لغة إلى أخرى ، إلا أنه موجود مع ذلك فى جميع اللغات . ثم هناك النوع المرجعى الثالث من المعانى وهو المعنى التمثيلى ، ويقصد به إشارة العبارة اللغوية إلى حالة انفعالية غير محدّدة أو إلى تصوّر غير محدّد تماماً . ومن ثم فالإشارة هنا أقرب إلى التلميح منها إلى التصريح . وجدير بالذكر أن هذا المعنى التمثيلى يكاد ألا يقوم بالنسبة للفظ المفرد ولكنه يصدق بالنسبة لبعض العبارات والتراكيب اللغوية .

هذا عن المعنى المرجعى ، والفئات الثلاث الصغرى من المعانى التى تنتظم تحته .

أما عن المعنى التوقعى فالمقصود به ما يثيره اللفظ فى ذهن المتلقى من توقع أو استباق . وتنتظم تحت هذا المعنى ثلاث فئات صغرى من المعانى كذلك ؛ أولى هذه الفئات هى ما يسميه تشايلد بالاستباق التنسيقى أو النحوى ، أى الاستباق الذى تمليه قواعد اللغة من حيث نظام تتابع الكلمات واختلاف وظائفها فى الجملة ، كأن يرد فى الحديث ذكر اسم على أنه مضاف فيتوقع ذهن المتلقى أن يرد بعد ذلك ذكر المضاف إليه . أو نتلقى عبارة تبدأ باسم شرط فتثار فى الذهن حالة استباق لجواب الشرط . والفئة الثانية هى فئة التوقع السببى ، كأن نتلقى عبارة نلاحظ أن كاتبها قدّم الخبر وأخّر المبتدأ فيثار فى ذهننا توقع سبب معين حفز الكاتب إلى ذلك فنذهب إلى أن الضرورة الشعرية هى التى اضطرته إلى التقديم والتأخير ، أو نلاحظ أن الكاتب قدم الفاعل على الفعل فنذهب إلى أنه أراد نوعاً من التأكيد . . . الخ . والفئة الثالثة هى فئة التوقع العملى ، ولا نكاد نصدق هذه الفئة على الألفاظ المفردة ولا على العبارات المحدودة ، ولكن على العمل الأدبى إجمالاً ؛ فمعنى العمل الأدبى لا يكتمل فى أذهاننا إلا إذا توقعنا له أثراً معيناً على المتلقى . لنفرض مثلاً أننا بصدد رواية «عاشق السيدة تشاترلى» للكاتب الإنجليزى د. هـ. لورانس . سوف يختلف معناها فى ذهنى تبعاً لما أتوقعه من تأثير لها على القراء ؛ أن يكون هذا التأثير هو الإثارة الجنسية أساساً ، أو يكون التأثير هو «البرهنة الأدبية» على فلسفة لورانس فى قوة نبع الحياة ولا عقلانيته .

هذه هى مجموعة المفاهيم الأساسية التى يقدمها عالم النفس إيرفين تشايلد ، فى تصنيف المعانى ، وهى غير منبتة الصلة بجهود سابقة قام بها عدد من العلماء ، بعضهم نقاد أو لغويون ، وبعضهم من علماء النفس ، نذكر من بينهم رتشاردز وأوجدن ، وموريس C. Morris وجاكوبسون R. Jakobson

(أ) referential
(ب) expectational
(جـ) conventional
(د) iconic
(هـ) exemplary
(و) syntax
(ز) causal
(ح) pragmatic



الشكل رقم (٢) : يصور تنويع المقاطع الصوتية الصماء
فى تكويناتها المختلفة (فى تجربة كيت هفنر) .

وبيكام M. Peckham [٩] . وجدير بالذكر أن تشايلد يقدم هذا التصنيف السداسى لأنواع المعانى لا ليُستخدم فى فهم الأعمال الأدبية فحسب (شعراً ونثراً) بل ليستخدم كذلك فى فهم الأعمال الفنية على اختلاف أنواعها . وهو يقدم بالفعل نماذج لتوظيف التصنيف فى فهم الأعمال الموسيقية والتصويرية . ويستشف القارىء من كتاباته إمكان الامتداد بهذا التوظيف إلى فنون أخرى كالنحت والرقص والتمثيل ؛ بل إن بعض أنواع المعانى الوارد ذكرها فى التصنيف تبدو - فى سياق نظريته - أكثر صلاحية للتطبيق على الأعمال الموسيقية أو التصويرية . . . الخ . منها على الأعمال الأدبية .

نعود إلى تركيز الانتباه على أفكاره فيما يتعلق بالأدب . يوجه تشايلد اهتماماً خاصاً إلى الشعر ؛ وفى هذا المجال يرى أن العناصر الصوتية إنما يكون إسهامها الرئيسى فى المعنى النحوى للشعر ، (أى فى المعنى الذى يتألف من مجموعة التوقعات التى يثيرها تنظيم أجزاء العمل فى إطار علاقات معينة) . ويستخدم الشعر فى هذا السبيل عدة وسائل ، منها تقسيم النص إلى أبيات ، مما يعلى وقفات تختلف أحياناً عن الوقفات التى تمليها المعانى الإشارية أو المرجعية ؛ ومنها كذلك التفعيلة والبحر والقافية والروى . هذه جميعاً تخلق علاقات داخلية ، وبالتالى تثرى المعانى التوقعية (وخاصة المعنى التنسيقى أو النحوى) بما يزيد كثيراً على إمكانات المعانى المرجعية للنص ؛ كما أن جزءاً هاماً من الزيادة يتمثل فى «الصراعات» التى تنشأ أحياناً كثيرة بين التوقعات المتعددة التى تثيرها الأدوات المذكورة على تباينها . وهذه هى الحقيقة نفسها التى يشير إليها بيكام بقوله إنما يستمد الشعر بعضاً من قيمته الوجدانية مما يتخلله من عدوان على بعض التوقعات . ويطلق على هذا العدوان اسم «التيهان النحوى» : Syntactic disorientation .

ويتحدث تشايلد عن إسهام آخر للعناصر الصوتية فى فهمنا الشعر ؛ وذلك بما تقدمه هذه العناصر أحيانا من معانٍ تمثيلية ؛ وهو إسهام أقل شأنا من الإسهام النحوى ، لكنه قائم لاشك فيه ولا يجوز إغفاله . ويقصد بهذا الإسهام أن توحى بعض الأصوات أو التراكيب الصوتية بحالة انفعالية معينة .

ويعتمد تشايلد فى البرهنة على صحة رأيه فى هذا الصدد على بعض الدراسات التجريبية فى علم النفس . من هذا القبيل دراسة مبكرة قامت بها كيت هفنر K. Hevner ونشرتها سنة ١٩٣٧ فى المجلة الأمريكية لعلم النفس بعنوان ، «دراسة تجريبية للقيمة الوجدانية للأصوات فى الشعر» ، استخدمت فيها مقاطع صوتية صماء (أى بلا معنى) ، تكوّن فى تتابعها ونظامها قوالب من شأنها أن تعطى التأثير الصوتى الذى تعطيه أبيات الشعر . وكانت هذه المقاطع متنوعة تنوعا كبيراً لكى تضفى على نتائج البحث مشروعية التعميم . والشكل رقم ٢ يوضح للقارىء الخطة التى اتبعتها الدارسة فى تحقيق هذا التنوع ؛ وهى خطة معروفة لدى المشتغلين بإجراء التجارب فى علم النفس باسم «التصميم العاملى للتجربة» .

وقد عرَضت هفنر أعداداً كبيرة من الطلاب لهذه المادة الصوتية المنوّعة ، وسجّلت استجاباتهم لها ، وقامت بتحليل هذه الاستجابات ، واتضح لها أن هناك اتفاقاً واضحاً بين هذه الاستجابات يشير إلى أن لكل تركيبة من هذه التركيبات تأثيراً معيناً على الأحكام التى تصدر عن المستمع حول «المعنى الوجدانى (التمثيلى)» لهذا النمط الصوتى [١٠] .

وجدير بالذكر في هذا الموضوع أن كيت هفنر أجرت عدداً من البحوث التجريبية المشابهة ، وذلك لاستقصاء جوانب الموضوع ، كما أن هناك بحوثاً أخرى تجريبية لدارسين آخرين تؤيد دراستها فيما انتهت إليه .

وجدير بالذكر أيضاً أنه توجد دراسات تجريبية قام بها علماء النفس على عناصر أخرى من مكونات النص الشعرى ؛ مثال ذلك ما قام به فيرنر وكابلان Werner & Kaplan في الستينات المبكرة من دراسة لما أسمياه بالقيمة الفراسية* للكلمات نتيجة للقوالب الصوتية الماثلة في هذه الكلمات ، أو نتيجة للأشكال البصرية التي توحى بها . وما قام به ستاتس Staats في أواخر الخمسينات ، وكون Cohen حوالى منتصف الستينات ، من تجارب على الكيفية التي تتأثر بها أحكامنا التقويمية على بعض الكلمات أو العبارات . وفى مصر قام الدكتور عبدالسلام الشيخ فى سنة ١٩٧١ بدراسة تجريبية تدخل في هذا المضمار ، تناول فيها بعض العوامل النفسية التي تؤثر فى أحكامنا الجمالية على إيقاعات الشعر المختلفة[١١] وغير هذه الدراسات كثير ، عرض لبعضه عالم النفس الإنجليزى فالنتاين Valentine فى كتابه عن «الدراسات النفسية التجريبية للجمال» الصادر سنة ١٩٦٢ ، كما عرض للبعض الآخر إيرفين تشايلد فى سياق تقديمه لنظريته .

نعود إلى نقطتنا الرئيسية ؛ أمامنا هنا عينة من جهود علماء النفس التي يمكن أن يفيد منها دارس النقد الأدبى إفادة مباشرة . هذه العينة تجيب عن سؤال يقع فى الصميم من عملية تقويم العمل الأدبى ، فتقدم لنا إطاراً أساسياً لتصنيف المعانى أو الدلالات التى يحملها النص الأدبى . وهذا الإطار يقوم بمهمة مزدوجة : فهو يضفى نظاماً ومعنى على كثير من الدراسات التجريبية المتفرقة التى أجراها عدد من علماء النفس (بعضهم كان يهتم أساساً بالأدب ، والبعض الآخر جاء اهتمامه بالأدب اهتماماً عارضاً) ، فيجمعها فى نسق علمى له أول وله آخر ؛ وهو من ناحية أخرى يقود هذه الثروة العلمية (وقد أصبحت ذات دلالة) فى طريق خدمة النقد الأدبى ، فيقدمها لمن أراد الإفادة وتقبل بذل الجهد اللازم ، يقدمها منظّمة فى إطار تصنيف المعانى ، أداة لفهم العمل الأدبى والإسهام فى تقويمه .

صحيح أن النسق كله (أعنى إطار المفاهيم الأساسية وما يدعّم بعض دعاواه من نتائج التجارب السيكولوجية القائمة فى تراث علم النفس) لا يزال ينقصه الكثير من الجهود الخلاقة حتى يقوى على إجابة المطالب الجوهرية للنقاد ؛ لكن الفضيلة الأولى له ، فيما يبدو لنا ، أنه يمثل خطوة مهمة على الطريق الصحيح ؛ هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى فإن النضج المنشود لأمثال هذه المحاولات لا يتوفر إلا من خلال استمرار الجهود فى سبيل تنميتها ، على أن يشارك فى هذه الجهود كل من الطرفين المعنيين ، النقاد وعلماء النفس : النقاد يحاولون أن يوظّفوا النسق فى أداء بعض جوانب مهمتهم ، وبذلك يمتحنون ملاءمته للعمل الذى يتصدى له ، ويقدّرون مستوى كفاءته فى أداء هذا العمل ، ويكتشفون من خلال ذلك أوجه النقص التى تعتوره ؛ وعلماء النفس يواصلون السير فيما بدأوه ، ويحاولون بأساليبهم البحثية المتخصصة أن يتصدوا للإجابة عن علامات الاستفهام التى يثيرها النقد .

* physiognomic value .

موضوعات سيكولوجية تصلح للإفادة النقاد بصورة غير مباشرة :

إذا كانت الموضوعات التى درسها علماء النفس ويتوفر فيها شرط الإفادة المباشرة لميدان النقد الأدبى موضوعات متعددة ، كما وضعناها فى بداية القسم السابق من هذا المقال ، فإن الموضوعات التى تمت دراستها سيكولوجيا ويمكن الإفادة منها فى ميدان النقد بصورة غير مباشرة موضوعات أكثر كما وأعقد تركيباً من سابقتها . وهى فى رأينا تتفاوت قرباً أو بعداً من الإيحاء بالفائدة للنقاد . من هذه الموضوعات ما تمت دراسته من نقاط تنتمى إلى فنون أخرى كالفنون التشكيلية ، والموسيقى ؛ ومنها بعد ذلك موضوعات أخرى لا تستمد كياناتها من الفنون أصلا ، بل تقوم كجوانب هامة فى سلوك البشر ؛ ولذلك قام علماء النفس بدراستها كجزء من الظاهرة السلوكية ، غير أنها تحمل فى طياتها ما يمكن الامتداد به إلى فهم عملية التلقى للأعمال الفنية ، بما فى ذلك الأعمال الأدبية . من هذا القبيل موضوع «الإطار المرجعى»(*) المسئول عن تنظيم عمليات الإدراك لدينا ، وموضوع سيكولوجية الإبداع . وسوف نعرض فى هذا القسم لهذه الموضوعات بشىء من الإيجاز ، بحيث يتجه اهتمامنا أساساً إلى توضيح الطريق إلى كيفية إفادة النقد الأدبى من هذه الدراسات .

ميدان تذوق الفن التشكيلى :

ميدان تذوق الفن التشكيلى ، وخاصة فن التصوير ، من الميادين التى فازت بنصيب كبير من جهود علماء النفس ، وفازت بذلك فى وقت مبكر نسبياً إذا قورن بغيره من ميادين الفنون الأخرى . فحوالى منتصف القرن الماضى بدأ جوستاف تيودور فختر T. Fechner أحد مؤسسى علم النفس (بمعنى العلم التجريبى)(**) سلسلة تجاربه المشهورة حول بعض العوامل الموضوعية التى تسهم فى تحديد أحكامنا الجمالية على الأشكال

(*) Frame of reference)

يسود فى بعض الدوائر ترجمة هذا المصطلح «بالإطار المرجعى» ، ولا بأس بهذه الترجمة فى بعض مواضع البحوث السيكولوجية . لكن فى مواضع أخرى نجد أن الترجمة بـ «إطار الدلالة» تكون أقرب إلى نقل المعنى المراد فى البحث السيكولوجى ، لذلك سوف نتيح لأنفسنا أن نتردد بين الترجمتين حسب مقتضى الحال .

(**) قد كان حتى نهاية الثلث الأول من القرن التاسع عشر مجرد درس من دروس الفلسفة بمعناها التقليدى .

الهندسية البسيطة . ولا تزال الفكرة الأساسية التي قامت وراء دراسات فختر توحي إلى عدد من العلماء المعاصرين ببحوث تتسق مع المنطق نفسه[12][13] . فقد قام كاتب هذه السطور بالاشتراك مع الأستاذ هانز أيزنك - من جامعة لندن - ببحث المؤثرات الحضارية التي يمكن أن تتسرب إلى الأحكام الجمالية التي تصدر على الأشكال البسيطة . ونشرت هذه الدراسة في السبعينات من هذا القرن[14][15] . كما قام سبرنجبت Springbett ببحث موضوع أعقد قليلا ؛ وهو ما عساه يثار من أحكام لدى المشاهدين على القيمة الوجدانية (أي المعنى التمثيلي إذا استخدمنا مصطلح إيرڤين تشايلد) لعدد من لوحات الفن التجريدي . وتشير نتائج هذه الدراسة إلى درجة جوهرية من الاتفاق بين استجابات المتطوعين ، مما يعطي الانطباع بأن القيم اللونية والشكلية التي تتضمنها اللوحة الفنية تثير لدى المشاهد استجابة وجدانية لها قدر من العمومية يعبر حدود الفروق بين الأفراد . وهذه النتيجة نفسها وصل إليها إيرڤين تشايلد كما وصل إليها عدد آخر من الباحثين . وفي وقت مبكر من هذا القرن (عام ١٩٢٤) قام بوفنبرجر وباروز Poffenberger & Barrows بدراسة أثبتا فيها أن الخطوط المستقيمة والمنكسرة والمنحنية توحي بمعان وجدانية لها درجة عالية من العمومية بين الأفراد ؛ فقد اتفقت إجابات ٨٩٪ من المتطوعين على أن الخط المنكسر يوحي بما يشبه مشاعر الغضب والعنف ؛ كما اتفقت إجابات ٨٦٪ من هؤلاء المتطوعين على أن الخط المنحني يوحي بمشاعر أقرب إلى الأسى . وهي نتائج طريفة في ذاتها وفيما توحي به . ولكن أطرف منها ما انتهى إليه شيرر وليونز Scheerer & Lyons سنة ١٩٥٧ من أن أفراداً متطوعين أمكن أن يتحركوا في عكس الاتجاه ؛ فكان الباحث يقدم لهم الحالة الوجدانية بالاسم ، وكانوا يرسمون بالخط ما توحي به هذه الحالة . وقد أيد بيترز وميريفيلد Peters & Merrifield هذه النتائج بتجارب أخرى أجرياها سنة ١٩٥٨ . والشائق أيضا في هذه النتائج أنها صدرت عن أفراد يتفاوتون تفاوتاً شديداً في ثقافتهم وفي دربتهم الفنية ، مما يوحي بأن هذه النتائج لا علاقة لها بالثقافة الفنية المتخصصة ، لكنها تكشف عن بعض الأسس الفطرية (أو الشائعة بين أبناء حضارة معينة على أقل تقدير) العميقة للأحكام الجمالية . كذلك أجريت تجارب سيكولوجية تتبع المنطق نفسه على عناصر لونية بسيطة (أي دون أن تكون جزءا من تركيبة فنية في شكل لوحة) ، أجراها وكسنر Wexner سنة ١٩٥٤ وموراي وديبلر Murray & Deabler سنة ١٩٥٧ ، وانتهت إلى نتائج متسقة في خطوطها العامة مع النتائج السابقة ؛ فالألوان كعناصر متفرقة توحي بحالات وجدانية مختلفة ، وهذه الحالات تصدق على أعداد كبيرة من البشر ، بغض النظر عما بينهم من فروق في الثقافة أو التدريب على التعرض للفنون[16] .

وتثير هذه الدراسات وأمثالها تعليقين بمناسبة السياق الراهن :

أولهما أنها قد تبدو قليلة الفائدة وربما تافهة بالنسبة للمشتغلين بالنقد الفني عموماً ؛ لأن علماء النفس هنا اتساقوا مع النزعة التحليلية التي يحبذها العلماء أحيانا كثيرة (في فروع العلم المختلفة) فتوقفوا عند موضوعات لا يتوقف عندها النقاد عادة . إنما يسترعي اهتمام النقاد أعمال فنية شديدة التركيب ، وفي سياق هذه الأعمال يتعرضون لجزئياتها ؛ وهذا صحيح ، ونحن مقتنعون به في حدود أنه لا يغني عن الحاجة إلى دراسات تتناول الظاهرة الأشد تركيباً وهي ظاهرة تذوق العمل الفني متكاملاً . ولكن ما لا يجوز الاتجاه إليه هو رفضها كليةً بدعوى أنها فاقدة القيمة ؛ فقد يكون في هذا الاتجاه قدر من الشطط يُفقد دارسي التذوق الفني كثيراً من صلابة الأرض التي يلزمهم الوقوف عليها ليقيموا شروحاً ونظريات لها قدر معقول من متانة البنيان . هذا هو التعليق الأول . أما التعليق الثاني فيمس الحاجة إلى بيان كيفية الإفادة من هذه البحوث بما يعود على النقد الأدبي بوجه خاص بمزيد من الإثراء . ولعل القارىء يلاحظ هنا وجه الشبه بين هذه التجارب وبين تجارب كيث هثّر التي تناولت فيها عنصر الصوت (دون المعنى) من بين عناصر اللغة ، وتجارب فيرنر وكابلان على الخصائص الفراسية للكلمات مفردة . فالتناظر واضح بين المجموعتين من التجارب ، اللتين أجراهما علماء النفس على عناصر بسيطة معزولة عن السياق ، واللتين انتهى فيهما الباحثون إلى نتائج تلتقي فيما بينها حول حقيقة عامة ، مؤداها : أن هذه الجزئيات (المقطع الصوتي في اللغة التي هي مادة الأدب ، واللون المفرد الذي هو جزء من مادة الفن التشكيلي) توحي بمعان (تمثيلية) ، أو حالات وجدانية على درجة جوهرية من العمومية بين أفراد البشر . هذا التأييد الذي تلقاه نتائج تجارب المقاطع الصوتية مما انتهت إليه تجارب الألوان والأشكال يمثل في نظرنا فائدة كبرى بالنسبة للنقاد الأدبيين ؛ لأنه يقدم لهم آفاقاً واسعة لمدى صدق بعض الحقائق التي يعرفونها في ميدان اللغة ، بحيث يقتربون من استشراف ما يمس الطبيعة البشرية بوجه عام . ثم إن هذه التجارب على استقبال الألوان والأشكال يحتمل أن توحي لأصحاب الخيال المتوقد بأفكار وفروض تمس بعض عناصر اللغة ، وربما كان ميدان الخصائص الفراسية للكلمات (مكتوبة ومنطوقة) من أكثر الميادين قابلية لهذا التخصيب . (وفي هذه الحالة يمكن إنعاش الذاكرة بإعادة النظر فيما توصل إليه فيرنر وكابلان في الإيحاءات التي تمهد بها هذه الروافد جميعا) .

ومع ذلك فقد أجرى علماء النفس دراسات منضبطة على الأعمال الفنية التشكيلية في صورتها المركبة . ومن أهم هذه الدراسات وأمتعها ما قام به رودلف أرنهايم R. Arnheim ؛ فقد نشر سنة ١٩٥٤ كتاباً بعنوان «الفن والإدراك البصري : دراسة في سيكولوجية العين المبدعة» . وبعد عشرين عاماً ، أي في سنة ١٩٧٤ نشر طبعة ثانية للكتاب تحتوي على إضافات وتعديلات كثيرة ؛ مما يوضح مدى اهتمام الباحث بالموضوع وحرصه على مواصلة النظر فيما قدمه من معالجات للأسئلة المثارة فيه ، وعلى

إنضاج هذه المصطلحات وأدواتها ... في البحث النفسي(١٧) . وينصبُّ الكتاب، كما هو واضح من عنوانه ، على بيان كيفية تذوقنا الفنون التشكيلية ، وبخاصة الرسم والتصوير ، معتمداً على ذلك بالرجوع المكثف، إلى مكتشفات علم النفس الحديث في دراسات الإدراك البصرى . والفكرة الأساسية التي يستشفها القارىء منذ بداية الكتاب حتى نهايته تعتبر فكرة محورية في بحوث الإدراك الحديثة ؛ وخلاصتها أن الإدراك البصرى عملية إيجابية ، بمعنى أنه لا يحسمها مجرد وقوع صورة المرئيات على شبكية العين (ولو أن هذا الشرط هو الحد الأدنى لقيامها) ، ولكن تحسمها بعد ذلك (أى تحدد الناتج ودلالته) عدة عوامل أخرى يشار إليها في مجموعها باسم العوامل التنظيمية ؛ وهى عوامل لا يمكن وصفها فلسفياً بأنها عوامل ذاتية بحتة ، ولا موضوعية خالصة ، لكن يمكن أن توصف بأنها عوامل ديالكتية تقوم على تفاعل لا ينقطع بين جهاز الإدراك لدينا وبين موضوعات الإدراك المحيطة بنا . (ولهذا السبب يضع المؤلف عنواناً فرعياً : «دراسة في سيكولوجية العين المبدعة» ؛ فالعين تخلق ، إلى حد ما ، ما تستقبله) . هذه هى الفكرة المحورية التى تتخلل الكتاب بكامله ، وفى إطارها يتناول الباحث جميع الموضوعات التى تفرض نفسها فيما يتعلق بالرسم والتصوير ؛ وهى موضوعات التوازن ، والهيئة أو الشكل ، والقالب ، والمكان ، والضوء ، واللون ، والحركة والتعبير . ولكى يدرك القارىء ما يعنى أرنهايم بإيجابية عملية الإدراك يكفى أن ننظر في بعض النقاط التى يعالجها في الفصل الثانى من كتابه ، وهو الفصل الخاص «بالشكل» . فالفقرة الأولى يقدمها بعنوان فرعى هو : «الإبصار كاستكشاف إيجابى» ، والفقرة الثانية يقدمها بعنوان : «إدراك ما هو جوهرى» ، والفقرة الثالثة بعنوان «المفاهيم الإدراكية» ... الخ . والمتأمل في هذه العناوين يستطيع أن يعود فيفهم بوضوح ويدق كيف يكون الإدراك عملية إيجابية . فإدركنا لأشكال الأشياء المحيطة بنا ينطوى على عدد من العمليات الصغرى التى نقوم بها بهدف التجوُّل البصرى حول محيط الشىء scanning وبعض تفصيلاته ، وفى أثناء هذا التجوال نلتقط ما هو جوهرى فى الشكل ، أى أننا ننتخب جزءاً من الكل ونركّز عليه انتباهنا .

ولا يلبث هذا الجزء أن يقوم بدور المحور الرئيسى الذى تنتظم حوله بقية عناصر الشكل ؛ فالحَوَل فى عينى فلان قد يستأثر بانتباهنا ونحن ندرك شكل وجهه لأول مرة ، واستطالة أنف فلان بحيث يهبط طرفها بزاوية حادة نحو الفم قد تكون هى السمة الشكلية المحورية ، وقد تكون حدة خطوط الفك الأسفل هى التى تشد الانتباه ... الخ . فنحن إذَنْ ندرك الشكل – أى شكل – إدراكاً يعطى أوزانا مختلفة لأجزائه المختلفة ، ما هو جوهرى وما هو غير جوهرى ، بل قد لا ندرك أجزاء بعينها فكأن صورتها لم تقع على شبكية العين لدينا . والمهم أن إدركنا للأشكال المحيطة لا يمضى بالحياد «غير المكترث» الذى تمضى به آلة التصوير فى استقبالها للأشكال نفسها .

فى هذه الفقرات وما يليها يقدم الكاتب نتائج الدراسات التجريبية الحديثة التى تخص هذه النقطة أو تلك ، ويتقدم بالقارىء بخطى وئيدة من شرح كيف ينطبق هذا على إدركنا الأشكال البسيطة إلى كيف يمكن الإفادة منه فى إدرتنا الأشكال الفنية المركبة . ويتعرض حينئذ للحديث التفصيلى عن أعمال فنية بأعيانها ، مثل : لوحة «الحم دومينيك» من أعمال سيزان Cézanne ، ولوحة « الطرد من المعبد » من أعمال إلجريكو El Greco ، ولوحة «المرأة الجالسة» من أعمال بيكاسو .

والخلاصة أن دراسة أرنهايم للأسس النفسية لتذوق الفنون التشكيلية تقدم للقارىء نموذجاً يمكن الانتقال به إلى ميدان التلقى والنقد الأدبى ، وذلك عن طريق توسم بعض مواطن التشابه (فى البناء وفى مستويات الدلالات المختلفة) بين العمل التشكيلى والعمل الأدبى ، واعتبارها مواطن صالحة لأن نستخدم بالنسبة لها نوعاً من القياس المنطقى ، على أساسه نحاول الامتداد إليها بالتحليلات والنتائج التى خرج بها أرنهايم . والراجح أن هذا الجهد من جانب النقاد سوف يكون مجزياً بالنسبة لميدانهم ؛ لأن الفنون بأجناسها المختلفة يجمع بينها منطق منسق خاص بها . ومن المحقق أن جهدهم هذا سوف يسفر من حين لآخر عن أسئلة تثار فلا تجد الإجابة حاضرة ، مما سوف يستثير العقول إلى مزيد من البحث والتنقيب ، وستكون هذه العقول عقول علماء النفس غالباً ، مما يجعل الفائدة متبادلة بين الفريقين : النقاد والسيكولوجيين .

ميدان الإبداع :

من الميادين التى استأثرت كذلك بجهود علماء النفس المحدثين ميدان الإبداع فى الفنون (وفى العلوم وفى الصناعة) ؛ وهو ميدان ينطوى على جوانب متعددة تتفاوت قربا وبعدا من ميدان التلقى الأدبى ؛ وبالتالى تتفاوت البحوث التى تناولتها قربا وبعداً من هدفنا ، وهو بيان الفائدة التى تعود على النقد الأدبى من النظر فى هذه المباحث والاستئناس بما ورد فيها من نتائج وأساليب بحثية .

لا جدال فى أن البحث فى الكيفية التى أبدع بها الشاعر أو القاص أو الروائى عمله الأدبى يضيف بُعداً هاما إلى معنى هذا العمل الأدبى كما ندركه . وقد أفاض الكثيرون من علماء النفس فى الحديث حول هذا المعنى بهذه الصورة الإجمالية (ولكن قلما كانوا يتحدثون تفصيلا) . ولذلك نغض الطرف عن هذا المستوى ، وننتقل بالحديث إلى مستوى آخر ، حيث يبرز أمامنا السؤال التالى : فى حدود ما أسفرت عنه البحوث الحديثة فى سيكولوجية الإبداع ، ما هى مواضع الالتقاء بين عمليتى الإبداع والتلقى ؟ هذا ، فى رأينا ، هو السؤال الذى يفرض

نفسه فى هذا السياق ، والذى يجب مواجهته دون مراوغة . وتقع المسئولية الأولى فى الإجابة عنه على عاتق الباحثين فى سيكولوجية الإبداع ؛ لأنهم أدرى من غيرهم بالحقائق والنتائج التفصيلية المتناثرة فى بحوثهم ، وبالتالى فهم أقدر من غيرهم على تسليط الأضواء عليها والإرشاد إلى استقراء بعض دلالاتها ؛ على أن يكمل غيرهم الطريق ممن تهمه هذه الرسالة ، أو على الأقل يدخل طرفا فى الحوار بعد ذلك .

الإجابة المباشرة عن السؤال المثار تتلخص فى أن هناك عدة مواضع للالتقاء بين الإبداع والتلقى (كعمليتين سيكولوجيتين) تأتى فى مقدمتها ثلاثة ، هى :

أولا : العائد* كشرط محدِّد لاستمرار الجانب الإنتاجى فى العملية الإبداعية ، وتحديد اتجاهه القريب .

ثانيا : الإطار المرجعى ، وهو الإطار المنظِّم لفعل الإبداع على المدى البعيد نسبياً .

ثالثا : الوثبة ، باعتبارها الوحدة الحقيقية (من حيث الواقع السيكولوجى) لفعل الإبداع وللناتج الفنى .

وفيما يلى حديث موجز عن كل هذه النقاط ، انطلاقاً من بحوث الإبداع ، وانتهاء ببيان دلالتها بالنسبة لمجال التذوق والنقد .

العائد : فى الدراسة التى أجريناها للكشف عن «الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة» تحدثنا عن مراحل متعددة تمر بها عملية الإبداع ، منها مرحلة تنهمر فيها المعانى والصور على الشاعر بحيث تصبح شكواه الرئيسية وهو يصف هذه المرحلة أنه بالكاد يلاحق هذا السيل تسجيلاً . ثم تأتى مرحلة أخرى تكاد تستعصى عليه فيها منابع هذا الفيض ؛ وفى هذه الحالة يتخذ موقف المتلقى بالنسبة إلى نتاج فعله ، فيعيد قراءة ما كتب (أو يعيد التغنى به كما يفعل بعض الشعراء) ، ويظل يتخذ هذا الموقف مكرراً القراءة تلو القراءة ، وإذا به لا يستعيد الجزئيات فحسب ، ولكن يستعيد «الجزئيات فى سياقها» ، وعندئذ يعود سيال الإنتاج إلى نشاطه ثانية ، ثم إذا به يتوقف بعد دوام قد يطول أو يقصر ، وينتقل الشاعر مرة ثانية من دور المنتج إلى دور المتلقى ، وهكذا . هنا يجد القارىء مثالاً حياً لموضوع العائد كما يهمنا فى هذا السياق . فالشاعر أثناء ممارسته لفعل الإبداع يتردد بين نوعين من النشاط السيكولوجى : أحدهما نشاط إنتاجى ، وثانيهما نشاط استقبالى ، حيث يتوقف عن الإنتاج ويستقبل هذه المعانى والصور والإيقاعات التى أنتجها منذ قليل . ويطلق الباحثون على هذه المعانى والصور والإيقاعات حال استقبالها هكذا مصطلح «العائد» . ونلاحظ أن الشاعر يمضى فى استقباله لهذا العائد فى طريق له اتجاه أساسى محدَّد ، هو التوسيع التدريجى لحدود العائد ، فهو يستقبل الأجزاء الأخيرة مما أنتج فى اللحظات الأخيرة ، ثم يعود إلى استقبالها ومعها أجزاء أخرى مما أنتج فى لحظات سابقة عليها قليلاً ، ثم يعود إلى استقبالها ومعها أجزاء زائدة على هذه الأجزاء الأخرى مما أنتج فى اللحظات المبكرة نسبياً . . . الخ ، وبعد كل جولة من جولات التلقى هذه يحاول أن يعود إلى القيام بدور المنتج ، لكنه يخفق غالباً ، فيظل يقوم بجولات التلقى على نحو ما أسلفنا ، وفجأة ينتقل إلى دور المنتج (أو يعود إليه دور المنتج) من جديد .

* Feedback

هذا هو موضوع العائد (وهو ما نطلق عليه أحياناً اسم المردود)(*) كما يبدو من خلال الدراسة النفسية لعملية الإبداع فى الشعر . وجدير بالذكر أن هذا الموضوع له تجليات أخرى تتعدى حدود الدراسة النفسية الخالصة ؛ فالأصداء الاجتماعية للعمل الشعرى عندما يستقبلها الشاعر وتفعل مفعولها فى توجيه أعماله التالية ، سواء أكان هذا المفعول كبير الحجم أم صغيره ، تعتبر مظهراً آخر من مظاهر «العائد» ، ويصبح التركيز على دراستها موضوعاً لعلم النفس الاجتماعى . وجدير بالذكر أيضا أن «العائد» ، على هذا النحو الذى وصفناه ، ليس وقفاً على الإبداع فى الشعر ، بل هو موضوع يكشف عن نفسه من خلال الدراسة العلمية للإبداع فى أى فن من الفنون . وأكثر من ذلك أنه يفرض نفسه على الدراسة العلمية للإبداع فى أى مجال من مجالات الفكر البشرى .

النقطة المهمة التى لا يجوز لنا أن نغفلها فى خضم هذه الرؤية الواسعة الأفق أن موضوع «العائد» هذا يمثل منطقة تداخل بين مجالى دراسات الإبداع ودراسات التذوق ، فالنقد . ففى هذه المنطقة نحن أمام عملية «الاستقبال» للعمل الفنى (أو الأدبى بوجه خاص) . صحيح أن المستقبل أو المتلقى فى أحد الحالين هو الفنان (أو الأديب) نفسه ، وفى الحال الثانى هو شخص آخر ؛ لكن يخيل إلينا أن محاولة النقاد الإفادة من الدراسات القائمة فى هذا الميدان لا تزال لها ما يبررها ، ولا تزال واعدة . فقد يقال إن الدراسة المتأنية لما يثيره «العائد» لدى الشاعر أو الأديب (صاحب العمل نفسه) تكسبنا عادات ذهنية معينة من شأنها أن تقترب بنا (نحن المتلقين والنقاد منا بوجه خاص) مما يشبه أن يكون «استقبالاً معيارياً» للعمل الأدبى ؛ وهو ما يمكن أن يسهم (فى المستقبل) فى إقرار أسس موضوعية للنقد .

ومرة أخرى نشير فى هذا الصدد إلى رودلف أرنهايم الذى سبق أن تحدثنا عنه من خلال كتابه فى «الفن والإدراك البصرى» ؛ فقد نشر هذا الباحث دراسة أخرى بعنوان «لوحة الجيرنيكا لبيكاسو» ، نُشرت هذه الدراسة فى سنة ١٩٦٢[١٨] ، وكان

(*) وقد شاع بين زملاء التخصص استخدام ترجمة أخرى للمصطلح الإنجليزى هى «التغذية الرجعية» ، واعتراضنا عليها أنها ترجمة حرفية ، هذا بالإضافة إلى أنها تستخدم لفظين بدلاً من لفظ واحد .

الهدف منها متابعة نشوء لوحة فنيه ، أى دراسة عملية الإبداع فى فن التصوير ، وذلك من خلال الاسكتشات المتتالية التى رسمها الفنان منذ اللحظات المبكرة للعملية حتى بلوغه اللوحة التى نعرفها فى صورتها المكتملة . وهى على هذا النحو ، دراسة موثقة بالغة الأهمية ، يندر أن نجد لها مثيلاً فى دراسات الإبداع فى فن التصوير . إلا أن الجانب الذى يهمنا فيها الآن ، هو موضوع «العائد» . فكل خطوة ، أى كل «اسكتش» أنجزه المصور ، لا يلبث أن يقف أمامه فيتحول فى ذات اللحظة إلى «عائد» يستقبله المصور فتتشكل من التفاعل بينهما الخطوة التالية التى لا تلبث أن تتبلور فى «اسكتش» جديد . وبالنسبة لدارس عملية الإبداع تصبح هذه الاسكتشات (فى تسلسلها الزمنى الصحيح) أقرب النوافذ التى نستطيع أن نشهد منها مسيرة عملية الإبداع . وبالنسبة للمهتم بعملية التذوق تصبح الاسكتشات دروساً فى كيف يستجيب ذهن الفنان لكل «اسكتش» سابق ، مع توثيق الاستجابة باسكتش لاحق . ويتوالى ظهور هذه الاسكتشات المختلفة فى إطار انشغال الفنان باسكتش أساسى موجّه ، ربما وضع خطوطه العريضة فى البداية . ولما كان هذا الاسكتش الأساسى الموجّه شديد الشبه (فى خطته العامة) بما انتهت إليه اللوحة فى نهاية المطاف ، فقد أصبح الدرس الرئيسى الذى يمكن أن يفيد منه المهتم بالتذوق والنقد هو كيف يحصل من عملية التلقى عملية لإعادة خلق العمل الفنى (على المستوى التصورى) ، فيقترب بذلك من العمل الفنى كحقيقة تنبض بدفقات الحياة .

للناقد الأدبى همومه النوعية ، لاشك فى ذلك ؛ لكن موضوع «العائد» كمفتاح لفهم نموذج معين من نماذج التلقى للعمل الفنى عموماً (وهو النموذج الذى يتحقق عند الفنان) لايمكن التقليل من أهميته ؛ والراجح أنه إذا لقى العناية اللائقة من المشتغلين بالدراسات النقدية فسيكتسب الأبعاد النوعية التى تجعله لصيقاً بالنقد الأدبى . ويقتضى هذا الاتجاه أن تلقى مسودات الأعمال الأدبية عناية خاصة باعتبارها وثائق «العائد» لدى الشعراء والكتاب .

الإطار المرجعى : موضوع الإطار المرجعى من الموضوعات التى بدأت تظهر فى كتابات علماء النفس فى خلال الثلاثينات من هذا القرن ، ثم ازداد الاهتمام بها بشكل ملحوظ فى خلال الأربعينات والخمسينات . وقد ظل الاهتمام بهذا المصطلح منذ ظهوره يتردد داخل دائرتين من دوائر التخصص هما دائرة بحوث الإدراك (وخاصة الإدراك البصرى) ، ودائرة بحوث علم النفس الاجتماعى . ويدرك علماء النفس المحدثون أن المصطلح ينطوى على إمكانيات تجعله صالحاً للاستعمال فيما هو أشمل من المجالين المذكورين ، والمستقبل كفيل بذلك . وتتجلى هذه الحقيقة (أى استخدام المصطلح فى مجال الإدراك على وجه التحديد أحياناً ، والامتداد به إلى مجالات أوسع أحياناً أخرى) فى التعريفات التى نجدها للمصطلح ؛ فعند إيرڤين روك Irvin Rock[19] يظهر التعريف المرتبط ببحوث الإدراك على النحو الآتى : فى مواقف كثيرة نلاحظ أن شيئاً ما فى مجال الإدراك يقوم بدور الإطار المرجعى بالنسبة لأشياء أخرى . فى هذه الحالة نجد أن هذا الذى يقوم بدور الإطار (فى مجال الإدراك البصرى مثلا) يكون عادة أكبر من الشئ الآخر الذى يكتسب معناه من هذا الإطار أو محيطا به . وفى مثل هذه الحالات يكون تقديرنا للشىء منسوباً إلى الإطار وليس العكس . يصدق ذلك على جميع الخواص الإدراكية (البصرية) للشىء ، كالحجم ، والحركة ، والتصوع ، وزاوية الميل .. الخ . (ص ٥٦٤) . وعند كرتش وكرتشفيلد Krech& Crutchfield[20] نجد التعريف العام على النحو التالى : يستخدم مصطلح الإطار المرجعى للإشارة إلى مجموعة العوامل المترابطة وظيفيا ، التى تنشط فى اللحظة فتحدد الخصائص المميزة لظاهرة سيكولوجية بعينها ، سواء أكانت هذه الظاهرة إدراكا ، أم حكما ، أم وجدانا . (ص ١٠١) . وفى صياغة أكثر تعميما (وأقرب إلى الصيغ الرياضية) يمكن تعريف الإطار بأنه النسق الإحداثى coordinate system المنظم لمجال الظاهرة السيكولوجية . وبغض النظر عن الحسم فيما يتعلق بأىٍّ من هذه التعريفات يمكن أن يكون أقرب إلى محور اهتمامنا فى هذا المقال فإنها جميعاً (أى هذه التعريفات) تستند إلى قدر كبير من الجهود النظرية والتجريبية الممتازة التى يزخر بها تراث علم النفس الحديث .

والسؤال المهم الآن ، هو : أين يلتقى هذا الموضوع مع بؤرة اهتمامنا (دراسات تقويم العمل الأدبى) ؟ الجواب عن ذلك أن الالتقاء يتم فى موضعين اثنين : أحدهما يتناول الإطار المرجعى الذى يتدخل فى تشكيل العمل الأدبى بالصورة التى يظهر بها ، والثانى يكشف عن الإطار المرجعى للحكم (حكم التقويم) الذى يصدره المتلقى أو الناقد (بكل ما فى هذا الحكم من جوانب صريحة وجوانب ضمنية) .

أما عن الإطار كحقيقة قائمة لدى الكاتب أو الشاعر تسهم فى تشكيل عمله الأدبى بالصورة التى هو عليها فمن الجلى أن معرفة الناقد بهذا الإطار شرط لابد منه لكى يستطيع هذا الناقد أن يتعامل مع جميع العناصر التى ينطوى عليها النص على جميع المستويات . ويمكن للقارىء أن يستعيد بذاكرته فى هذا الموضع خريطة المعانى التى أوردناها عن إيرڤين تشايلد فى صدر هذا المقال ، وسيتبين عندئذ أن بعض المعانى الإشارية (كالمعنى التمثيلى) والتوقعية (كالمعنى التناسقى أو النحوى) تحتاج من الناقد لكى يكشف عن حقيقتها ، إلى معرفة تفصيلية بهذا الإطار . وجدير بالذكر فى هذا الصدد أن مفهوم «الإطار المرجعى» كمفهوم يستخدم فى علم النفس الحديث لا يساوى بالضبط المعنى الشائع لما اعتدنا أن نسميه بالخلفية الثقافية للشاعر أو للأديب . وبالتالى يحسن بالقارىء ألا يتورط فى هذا التبسيط

الذى ينطوى على خطأ منهجى فى فهم طبيعة العلاقة بين المفاهيم العلمية وبين جسم العلم الذى يضمها (وهو الجسم الذى يتكون من نسيج نظرى تمتد بعض خيوطه فى تراث من التجارب والمشاهدات المضبوطة) . والأفضل من ذلك أن يهتم القارىء بمعرفة المزيد عن هذا المفهوم كما تحدده وتعالجه البحوث النفسية الحديثة . فهو وظيفة نفسية تستند فى نشوئها واستقرارها لدى الفرد على نوع الخبرات التى تمر بالفرد ومقدارها ، لكنه ليس مجموع هذه الخبرات ، بل إن مهمته هى تنظيم هذه الخبرات وإحداث تعديلات فى معناها وفى الأثر الذى تتركه فى نفس الفرد بحيث يستحدث بينها قدراً من الاتساق . وللإطار خصائص شكلية ، منها أنه يتميز بتوفر درجة معينة من المرونة أو التصلب ، تظهر فى توفر درجة متوسطة أو درجة عالية من الاتساق بين الأحداث أو العناصر التى تنتظم بداخله . وهو يمارس وظيفته بالنسبة لحامله على مستوى دينامى أساساً وليس معرفياً ؛ أى أن التأثير أو التوجيه الذى يمارسه على الأديب حال إبداعه لا يكون هو ذاته محل تنبه أو تفكير . ويمكن للقارىء أن يتصوره على نحو ما تتصور مجال القوى المغنطيسية فى الطبيعة غير الحية ؛ فكما أن هذا المجال لا يدع ذرة من برادة الحديد تعرض له دون أن يثبتها فى اتجاه معين تحدده خطوط القوى ، كذلك (الإطار المرجعى) له مثل هذا السلطان على . . . أفكارنا ، لا يدع . . . بادرة ذهنية دون أن يعطيها معنى معيناً داخل بنائه»[٢١] . هذه الخصائص جميعاً تجعل مفهوم «الإطار» كما يستخدم فى العلوم النفسية أبعد من أن نساوى بينه وبين ما يشار إليه فى أحاديثنا اليومية بكلمة الخلفية الثقافية .

وأما عن الإطار كحقيقة قائمة لدى المتلقى أو الناقد فلا يجوز أن نغفل عن أن له تأثيراً مزدوجاً ؛ فهو من ناحية يشكل فعل التلقى . ولعل القارىء يذكر فى هذا الموضع ما أوردناه فى موضع سابق عن بحوث رودلف أرنهايم فى تذوق الأعمال الفنية التشكيلية ، والانطباع العام الذى تؤكده هذه البحوث هو أن هذا الذى نسميه استقبالاً هو أبعد ما يكون عن مجرد التعرض السلبى لما ينصبّ على حواسنا ؛ إنما هو نشاط إيجابى يتم فى شكل انتقاء لبعض ما يقع على حواسنا دون البعض الآخر ، وعلى محاولة لتنظيم هذا الذى ننتقيه فى بناء ، نعامل بعض أجزائه على أنها أساسية أو محورية والبعض الآخر على أنها تابعة أو فرعية . هذا الكلام نفسه يصدق على استقبالنا للأعمال الأدبية (وربما بصورة أوضح مما هو الحال مع الأعمال التشكيلية) . هذا الفعل الإيجابى المعقد ينظمه الإطار المرجعى لدى المتلقى . وكذلك ينظم فعل الحكم النقدى الذى هو محاولة للارتفاع بفعل التلقى إلى مستوى شعورى (صريح) وتنظيمى أعلى . وجدير بالذكر هنا أن الاهتمام بمعرفة الإطار المرجعى لدى الناقد من شأنه أن يلقى بعض الضوء على نسبية الأحكام النقدية ؛ كما أن هذه المعرفة إذا أحسن الناقد نفسه التعامل معها من شأنها أن تحرره من وطأة الغموض الذى قد يكتنف العوامل المؤثرة فى أحكامه ، وبالتالى لتتيح له أن يتوصل إلى أحكامه بدرجة معقولة من الحرية والموضوعية .

الوثبة : نعود مرة أخرى إلى النتائج التى أمكن الوصول إليها من دراسة العمليات النفسية فى إبداع الشعر . فقد كشفت هذه الدراسات (نتيجة نوع من التحليل المقارن لمسودات الأعمال الشعرية) عن أن الوحدة الأولية للقصيدة هى «الوثبة leap or spurt» ، وهذا بناء مغاير للوحدة الفنية المعتادة التى هى البيت . والوثبة مجموعة من الأبيات تمليها دفقة واحدة من دفقات النشاط الفكرى الإنتاجى ، وبالتالى فإن التفكير الإبداعى فى الشعر يتقدم فى خطوات تتخذ شكل وثبات ، أى أن فكر الشاعر لا يتقدم من بيت إلى بيت ولكن من وثبة إلى وثبة ، وليس للوثبة طول ثابت ؛ فقد تكون ثلاثة أبيات ، وقد تكون سبعة أو أكثر أو أقل . وقد أشار أرنهايم فى دراسته للوحة الجيرنيكا إلى أن الفكر الإنتاجى للمصور يتقدم كذلك فى خطوات تتخذ شكل وثبات . وبالتالى يبدو أننا نستطيع أن نتعامل هنا مع حقيقة نفسية تصدق على الإنتاج الفنى أياً كانت نوعيته ، فالوثبة هى الخلية الحية فى نسيج العمل الفنى .

يخيل إلينا أن هذه الحقيقة التى تكشفت لنا من خلال بحوث الإبداع لها أهمية كبيرة بالنسبة لمن يعنون بدراسة التذوق والنقد . فبقدر ما يصدق تصورنا أن جزءاً من عمل الناقد يقتضيه أن يحلل العمل الأدبى إلى ما يشبه أن يكون وحداته الأولية (الوحدات الفنية والوحدات اللغوية) لاستكشاف ما يتخلق بينها من علاقات صراع وتداخل وتناسق . . . الخ ، نقول بقدر ما يصدق هذا التصور يصح ما ندعيه من أن الدراسات التى ألقت الأضواء على ظاهرة «الوثبة» يمكن أن تكون من بين المباحث النفسية الحديثة التى يفيد منها دارسو التذوق والمهتمون بالنقد الأدبى .

المناهج أو طرق البحث وأدواته :

تقديم : يواجه المطلع على أى بحث فى أى فرع من فروع علم النفس الحديث بأسماء وأوصاف للعديد من طرق البحث وأدواته . وتتراوح زاوية النظر التى يهتم الباحثون بالتركيز عليها وهم يستخدمون هذه الوسائل بين قطبين :
أحدهما النظر فى شرائح من السلوك نفسه حال صدوره عن الشخص المدروس ، والثانى يهتم بالنظر فى بعض نواتج هذا السلوك وقد أصبحت ذات وجود مستقل عن الشخص الذى أصدرها . ومن الأمثلة لزاوية النظر الأولى الدراسات التى تنصب على نشاط اللعب عند الأطفال ، حيث يستعان بطرق تتضمن الملاحظة الموضوعية الدقيقة . ومن الأمثلة لزاوية النظر الثانية الدراسات التى تتناول رسوم الأطفال . إلا أن كثيراً من

وسائل البحث تضطر الباحث أن يقف فى موضع ما بين هاتين الزاويتين . وفى سياق الحديث عن التذوق والنقد الأدبى نجد عدداً من طرق البحث السيكولوجى التى يمكن الإفادة منها ؛ من هذا القبيل الاستبار ، وهو أداة يتجه بها الدارس إلى الشخص نفسه ، سواء أكان هذا الشخص هو مبدع العمل الأدبى أم متلقيه ؛ وتحليل المضمون (أ)وهو أسلوب يتناول به الدارس الناتج الأدبى نفسه ؛ والتحليل العاملى(ب) وهو أسلوب يتجه به الدارس فى بعض الأحوال إلى العمل الأدبى ، وفى البعض الآخر إلى شخص الأديب أو المتذوق ؛ والتحكيم على أساس ما يسمى بمقاييس الرتب(جـ) وهو أسلوب يتوزع الاهتمام فيه بين الشخص والعمل الأدبى ؛ وأساليب التحليل اللغوى التى يعتمدها المشتغلون بفرع اللغويات السيكولوجية(د) . ولا يتسع المقام فى هذا المقال للحديث عن هذه الوسائل البحثية جميعاً ، ومن ثم سنقتصر فى جزئه المتبقى على تقديم وسيلتين اثنتين فحسب ، هما الاستبار وتحليل المضمون .

الاستبار : يستخدم هذا الاصطلاح للإشارة إلى أسلوب البحث الذى يعتمد على توجيه الأسئلة إلى الأشخاص المتطوعين لإجراء الدراسة عليهم ، ثم تحليل إجاباتهم والخروج من هذا التحليل باستنتاجات تتعلق بأى جانب من جوانب سلوكهم .

ومن أشهر المواقف التى يُستخدم فيها هذا الأسلوب موقف الفحص الطبى ، حيث يسأل الطبيب مريضه عن الأعراض المرضية التى يشكو منها . ويحسن بنا أن نفرق منذ البداية بين الحوار الذى نديره بيننا وبين الآخرين فى معظم مواقف الحياة اليومية ، نوجّه إليهم أسئلة ونتلقى منهم الإجابات عنها (وقد نستنتج من بعض هذه الإجابات ما نتصور أنه حقائق عن سلوكهم) ، وبين الاستبار كأسلوب يستخدم فى البحث العلمى ؛ فهذا الأخير يخضع لعدد من القواعد العلمية التى يجدها الدارس مفصّلة فى المراجع التى تتناول طرق البحث فى العلوم النفسية . والهدف الرئيسى من هذه القواعد هو أن تضمن للدارس إمكان الاعتماد على هذه الأداة وسيلة للبحث الموضوعى فى حقائق السلوك ، بحيث يستطيع أن يبنى عليها قدراً من التنظير والتفسير والتنبؤ .

ماذا عن استخدام الاستبار فى دراسات النقد الأدبى ؟ أحد الأمثلة الشهيرة فى هذا الصدد دراسة رتشاردز التى ورد ذكرها فى كتابه المعروف بعنوان «النقد العملى» ، وقد نشر منذ سنة ١٩٢٩ . فى هذه الدراسة قدّم رتشاردز عدداً من القصائد (دون تحديد أسماء مؤلفيها) إلى عدد من دارسى الأدب فى إحدى الجامعات الإنجليزية ، ومع هذه القصائد بضع أسئلة تستثير لدى الطلاب تعليق كل منهم على معانى القصائد وتقويمه إياها . ويعرض رتشاردز فى كتابه استجابات الطلاب بالنسبة لكل قصيدة ، ويحاول أن يحلل هذه الاستجابات مبيناً كيف أو متى يكون هذا الفهم أو ذاك صحيحاً أو خطأ .

وثمة دراسات أخرى ربما تكون أقل شهرة لدى القارىء العربى ، ثم إنها أقل مباشرة فى ارتباطها بعالم النقد الأدبى ، ومع ذلك لا يمكن إغفالها . من هذا القبيل ما يوجّه من استبارات إلى الكتّاب حول علاقاتهم بالقصص التى يكتبونها ، أو بالشعر الذى يقرضونه . فكثيراً ما ترد فى ثنايا إجاباتهم عن أسئلة المستبرين معلومات أو آراء وأحكام تكون لها قيمة واضحة بالنسبة للمشتغلين بالنقد . من هذا القبيل ما ورد فى استبار منشور للكاتبة الفرنسية فرانسواز ساجان[٢٢] F. Sagan قالت الكاتبة :

– «هذا صحيح . بمعنى ما أعتقد أن الكاتب يكتب دائما كتاباً واحداً ؛ يكتبه ويعود فيكتبه . أنا شخصياً أصطحب شخصية ما من كتاب إلى الذى يليه ، وأواصل السير بالأفكار نفسها ، فلا تغيير إلا فى زاوية النظر ، والطريقة التى أعالج بها الموضوع ، والأضواء التى أسلّطها . وبتبسيط شديد يخُيّل إلىّ أن هناك نوعين من الروايات . . . فهناك من يحكون حكاية ويضحون بأشياء كثيرة فى سبيل عملية السرد – من هذا القبيل كتابات بنيامين كونستان ، وهذه تشبهها «مرحباً أيها الحزن» و «ابتسامة ما» . وهناك من ناحية أخرى الكتب التى تحاول مناقشة الشخصيات والأحداث وتعميقها . ومواطن الضعف فى النوعين واضحة : ففى الكتابة التى تكتفى بالسرد تبدو الأسئلة المهمة وقد أغفلت ؛ أما فى الرواية الكلاسيكية الطويلة فربما أفسد الأثر العام نتيجةً لمنعطفات الطريق التى يلجأ الكاتب إليها من حين لآخر» .

يخيل إلينا أن مثل هذا النص يثير قضايا نقدية على جانب كبير من الأهمية ، لا من حيث التنظير ، فقد لا يقيم الأساتذة المختصون بالنقد وزناً كبيراً لهذا التنظير ؛ لكن هذا لا يعنى أن هذه القضايا من الكاتبة لا قيمة لها بالنسبة للتحليل النقدى لأعمالها بوجه خاص . وفى هذا الصدد يبدو لنا أن الفكرة الواردة فى بداية الفقرة التى اقتبسناها يقف عندها بالفعل بعض النقاد . وقد اتجه هذه الوجهة فى مصر بعض الأساتذة الذين تصدوا للتحليل النقدى لعدد من روايات كاتبنا الكبير الأستاذ نجيب محفوظ .

نورد مثالاً آخر من استبار أُجرى مع الكاتب الإيطالى ألبرتو مورافيا A. Moravia . قال الكاتب :[٢٣]

– « . . . كل كتبى كتبتها عدة مرات . أنا شخصياً أحب أن أقارن طريقتى بطريقة المصورين القدامى ، كانوا يتقدمون فى عملهم من راق إلى راق . فالمسودة الأولى شديدة الفجاجة ، أبعد ما تكون عن الاكتمال . . . ومع ذلك فحتى فى هذا الاسكتش نجد البناء مكتملاً ، الشكل يفرض نفسه . بعد ذلك

(أ) content analysis
(ب) factor analysis
(جـ) rating scale
(د) psycholinguistics

أعيد الكتابة عدة مرات - أضيف عدة «رقعات» - استجابة لشعورى بضرورة ذلك» .

وقال فى موضع آخر من الاستبار نفسه :

- . . . فحتى بدأت كتابة I Racconti romani جاءت كل كتاباتى بصيغة الغائب . . . وما أعنيه بصيغة الغائب هو أن يواصل الكاتب التعبير عن نفسه بأسلوب أدبى واحد طوال الرواية ، هو أسلوب الكلام بلسانه كمؤلف . أما فى Racconti romani فقد تبنيت لأول مرة لغة الشخصيات ؛ لغة المتكلم الحاضر . . . وكانت هناك محاسن ومساوىء للاتجاه هذه الوجهة . كانت هناك مزايا للقارىء ، فقد أتيح له أن يدخل فى علاقة حميمة مع الموضوع ؛ ينفذ مباشرة فى قلب الأحداث والأشياء ؛ لم يكن يقف فى الخارج ليسترق البصر من ثقب بالباب . . . أما السوءة الكبرى لصيغة المتكلم فتتمثل فى القيود الشديدة التى تفرض على ما يمكن للمؤلف أن يقول . لم يكن فى مقدورى أن أعالج من الأمور إلا ما يمكن للشخصية نفسها أن تعالجه ، ولا أتكلم إلا فيما يمكن للشخصية أن تتكلم فيه . . . . » .

ما نراه أن هذين النصين الموجزين من استبار مورافيا مفعمان بالأفكار التى تهم كل ناقد يتصدى لتقويم أعمال هذا الكاتب . فإعادة الكتابة طلباً للتجويد تفتح الباب أمام الناقد لمزيد من تفهم العمل الأدبى ، وخاصة إذا اقترنت الدراسة بالمقارنة بين الصيغ المتغيرة على مر المسودات المتتالية . وربما أمكن للناقد من خلال دراسة تقويمية على هذا النحو المدقّق لعمل واحد أو عملين أن يستخلص ما يمكن أن يعتبر «البوصلة» الفكرية أو القيمية التى تحدد الدلالات العميقة لما ورد فى سائر كتابات مورافيا . والتفرقة بين مزايا وعيوب الكتابة بلسان الغائب أو بلسان المتكلم الحاضر قد تثير أمام الناقد سؤالاً يجدر به أن يحاول الإجابة عنه وهو بصدد تقويم أعمال الكاتب : هل استغل هذا الكاتب فى هذا العمل أو ذاك الإمكانات التى يتيحها له استخدام أسلوب الكلام الذى اختاره ؛ هل استغل هذه الإمكانات أفضل استغلال ، وضيّق ما أمكن حدود المساوىء التى يفرضها هذا الأسلوب ؟

هذه أمثلة لموضوعات نقدية مهمة تثيرها فقرات محدودة اقتبسناها من استبارين لفرانسواز ساجان وألبرتومورافيا . وغنى عن البيان أن المنشور من استبارات الأدباء والشعراء قدر لايستهان به . لكن مانريد التنبيه إليه أن هذا المنشور يختلط فيه الغث بالسمين . كما أنه كثيراً مايكون موجّهاً نحو موضوعات تهم غير النقاد بالجوهر ، وتهم النقاد بالعرض . ومن هنا إثارتنا هذا الحديث ؛ فالمشتغلون بتقويم الأعمال الأدبية يمكنهم أن يضيفوا الاستبار إلى عدّتهم فى الدراسة ، وفى هذه الحالة سوف يجدون عوناً كبيراً فى المؤلفات المنهجية فى علم النفس ، حيث تُشرح لهم القضية الأساسية وهى أنه ليس كل استبار صالحاً للاعتماد عليه فى التيقن من قيمة المعلومات التى يسوقها إلينا ، وبالتالى لابد من أن يتوفر للاستبار حد أدنى من الشروط المنهجية التى تجعل منه أداة صالحة لتحصيل المعرفة العلمية ، وأنه توجد أساليب محددة يستطيع الباحث أن يتعلمها ليعمل بها على توفير هذه الشروط .

فإذا توفرت هذه الشروط على هذا النحو فثمة درجة عالية من اليقين فى دقة هذه المعلومات وفى صدقها[٢٤] . وفى هذه المؤلفات المنهجية أيضاً يجد القارىء تعييناً للخطوات التى يلزمه أن يخطوها واحدة بعد الأخرى ، بدءاً من تكوين موضوعات الأسئلة ، وانتقالاً إلى صياغتها اللفظية ، ثم إلى التسلسل الذى يحسن أن تقدّم به إلى الأديب ، ثم إلى كيفية تحليل ما أمكن استثارته من إجابات ، حتى لا تُحمّل من المعانى ما لا طاقة لها به أو تُستغل استغلالاً يدل على فقر شديد فى العلم والدربة .

وسواء وجّه الاستبار إلى المتذوق للكشف عن جوانب خبرة التلقى ، أو وجّه إلى الأديب ليعلّق على أعماله ، فثمة حاجة موضوعية إلى المعرفة بقواعد تكوينه وتطبيقه ، وفى هذه الحالة يكون أمل الناقد فى الإفادة من هذه الأداة قائماً على أساس متين .

تحليل المضمون : يعرّف تحليل المضمون بأنه أسلوب بحثى الهدف منه هو الوصول إلى وصف موضوعى كمى منظم للمحتوى الصريح لأية رسالة لفظية[٢٥] .

وواضح من هذا التعريف أننا هنا بصدد أداة تصلح لإجراء تحليل ما لمحتوى العمل الأدبى . والسؤال المشروع بعد ذلك هو إلى أى مدى يمكن الإفادة من هذا التكنيك للإجابة عن الأسئلة التى تهم النقد والنقاد ؟

جدير بالذكر أن تحليل المضمون كأسلوب بحثى لم يُبتكر أساساً لخدمة النقد الأدبى ، بل استخدم أول مااستخدم لتحليل المادة الصحفية وتقويمها من زوايا سياسية ودعائية وربما تربوية كذلك . إلا أن هذه الحقيقة التاريخية لا تقلل من شأن واقع آخر مؤداه أن الأسلوب نفسه ، أى تحليل المضمون ، استخدم فى ميدان الأدب على نطاق واسع ، ويقال إن الأدب يأتى فى المقام الثانى بعد الصحافة فيما يتعلق بالمجالات التى استغل فيها هذا الأسلوب .

ونظراً للتداخل الموضوعى بين ميدانى اللغة والأدب ؛ وهو تداخل يجعل كثيراً من خطوات الدراسات النقدية ، فسنورد فيما يلى بضعة أمثلة لمباحث تقع على الحدود بين الميدانين ، استعانت بتحليل المضمون بأقدار متفاوتة . من هذا القبيل تحليل قام به فرايز C. Fries (نشر سنة ١٩٤٠) لنصوص أمريكية للكشف عن بنية القواعد اللغوية التى تحكم الخطاب الأمريكى فى صوره المتعارف عليها بين المثقفين وبين العامة . ثم مجموعة دراسات نُشرت تحت اسم جوزفين مايلز J. Miles فى الأربعينات المتأخرة وأوائل الخمسينات ، وفيها يتركز جهد الباحثة على التحليل

الكمي لخصائص الأسلوب الأدبي (النثري والشعري) عند عدد من الكتاب والشعراء في مراحل تاريخية مختلفة. ومن بين ما قامت به هذه الباحثة محاولة حصر الخصائص الأسلوبية التي تميز بين أنماط الشعر المختلفة: الميتافيزيقي ممثلا في دن Donne وميلاي Millay؛ والرومانتي ممثلا في وردزورث Words-worth وبو Poe؛ والكلاسيكي كما يقدمه سبنسر Spenser ودرايدن Dryden. كذلك أجريت دراسات بوساطة تحليل المضمون على الصور والتخييل في بعض مسرحيات شكسبير، مع محاولات للتفرقة بين أنماط رئيسية لهذه الصور تسود في تمثيليات دون أخرى. ويُذكر في هذا الصدد بوجه خاص اسم كارولينا سبيرجون C. Spurgeon ببحثها الكلاسيكي المنشور سنة ١٩٣٦[٢٦]

هذه الأمثلة نسوقها ليتضح للقارىء أن تحليل المضمون استخدم بالفعل في تحليل الأعمال الأدبية من زوايا تمس اهتمامات النقاد. وربما وضحت آفاق الرؤية للقارىء بصورة أفضل إذا مازدنا القول تفصيلاً فيما يتعلق بطبيعة تحليل المضمون هذا. وهنا نعرض بإيجاز لثلاث نقاط: الأولى عن الوحدات التي نصل إليها بتحليلنا مضمون أي عمل أدبي. والثانية الشروط التي يجب أن تتوفر لتحليل المضمون ليصبح أداة للمعرفة العلمية الجديرة بالاعتماد عليها. والثالثة مآل تحليل المضمون أو مصيره في يدينا، ماذا نفعل بنتائجه؟

أما عن وحدات التحليل التي يقصد إليها الدارسون المختلفون فتتفاوت فيما بينها بساطة وتركيبا. فقد نجد باحثاً يتخذ من الكلمة المفردة وحدة التحليل، فهو يحصي المرات التي وردت فيها كلمة معينة أو فئة معينة من الكلمات في نص أدبي معين. وقد نجد باحثاً يحصي المرات التي ترد فيها عبارات بعينها، في حين يتجه باحث ثالث إلى استخلاص الموضوع الرئيسي الذي يقدمه النص، والموضوعات الفرعية التي تتجمع معاً لتبرز قسمات الموضوع الرئيسي. هذا وتختلف وحدات التحليل على محور آخر غير محور البساطة والتركيب، هو محور الدور الوظيفي الذي تقوم به في النص؛ فهي إما وحدات تخدم المعنى، أو وحدات تخدم الأسلوب. وعلى أية حال فيما يحدد الوحدة حجماً أو وظيفة إنما هو هدف الباحث من بحثه. وقد يملي الهدف على الدارس حساب النسب التي ترد بها الوحدات المختلفة، أو الإيقاعات التي تتبعها بعض هذه الوحدات في ظهورها واختفائها ... الخ.

ولاشك لدينا في أن تحليل المضمون استخدم (سواء في تحليل المادة الصحفية أو المادة الأدبية) قبل أن ينتبه المتخصصون في مناهج البحث إلى قيمته، وقبل أن ينظروا فيما يمكن أن ينقص من كفاءته وما يمكن أن يزيدها. إلا أن مايهمنا الآن هو تأكيد أن هذا الأسلوب كان على اهتمام عدد من علماء المناهج العلمية في خلال الثلاثين سنة الأخيرة، وأنه نتيجة لجهودهم أصبح واضحا الآن لكل من يتصدى لاستخدام هذه الطريقة أن هناك شروطاً منهجية تمثل الحد الأدنى الذي يجب توفيره عند استخدام هذه الطريقة، حتى تعطي نتائج يمكن الاطمئنان إلى موضوعيتها وإلى دقتها. وتزداد الحاجة إلى توفير هذه الشروط بشكل واضح ينص عليه الباحث صراحة في الدراسة التي يقوم بها كلما كانت وحدات التحليل أكبر حجماً وأشد تركيباً. والسؤال الرئيسي الذي تتصدى هذه الشروط للإجابة عنه هو: إلى أي مدى يمكن أن يتفق معي أي دارس آخر إذا ماتقدم لتحليل النص الأدبي نفسه الذي قمت بتحليله – إلى أي مدى يمكن أن يتفق معي فينتهي به التحليل إلى ذات الوحدات التي انتهيت إليها. بعبارة أخرى مامدى ثبات نتائج هذا الأسلوب في أيدي الباحثين المختلفين (تحت شرطي تثبيت هدف الدراسة وحجم الدربة المتوفرة لدى هؤلاء الباحثين الآخرين على استخدام هذا الأسلوب).

تبقى بعد ذلك النقطة الثالثة، وهي: ماذا نفعل بنتائج هذا التحليل؟ المسألة تتوقف على هدف البحث أساساً – الهدف الذي أملى اتخاذ خطوة التحليل، كما تتوقف على مدى دراية الباحث بأساليب بحثية أخرى، وإمكان ترتيب استخدامها كخطوة تالية على خطوة استخدام تحليل المضمون. غير أن الجذر المشترك وراء جميع الأشكال التي يتم بها استغلال هذا التحليل إنما يتمثل في إقامة الأحكام الكيفية على أسس كمية، سواء جاءت هذه الأحكام على سبيل الوصف أو المقارنة أو استنباط علاقات بسيطة أو مركبة.

خلاصة وتعقيب:

بدأنا هذا المقال بعرض موجز لمحاولات عدد من الكتاب القدامى والمحدثين تعريف النقد الأدبي، وشفعنا ذلك بالتماس جذر مشترك وراء هذه المحاولات جميعاً لنتخذ منه إطاراً يهدينا في توجيه هذا الحديث؛ ومؤدى ذلك أن النقد هو تقويم الأعمال الأدبية. ولكي نتمكن من النظر في الكيفية التي يستفيد بها من علم النفس الحديث بدأنا بلمحة سريعة عن موضوع هذا الفرع من المعرفة وخصائصه في تطوراته الحديثة. ثم ذكرنا أنه بهذه المواصفات غني بالعناصر التي من شأنها أن يفيد منها النقد والنقاد. وأن هذه العناصر تنقسم في مجموعها إلى فئتين: موضوعات، ومناهج. ومن الحديث عن الموضوعات عرضنا لفئتين من الموضوعات: موضوعات تفيد النقاد فائدة مباشرة، من هذا القبيل بحوث إيرفين تشايلد في تصنيف المعاني المختلفة للنص الأدبي، وبحوث كيت هفنر وآخرين في الأسس النفسية للتعامل مع الألفاظ وإيحاءاتها الصوتية والفراسية؛ وموضوعات تفيد نقاد الأدب فائدة غير مباشرة، وخصصنا بالذكر هنا بحوث التذوق في ميدان الفنون التشكيلية، وبحوث الإبداع. وقد أبرزنا من بين الموضوعات المهمة التي عولجت في بحوث الإبداع ثلاثة موضوعات هي: العائد، والإطار المرجعي، والوثبة. وتقدمنا

بعد ذلك إلى الحديث عن المناهج أو طرق البحث التي نميت في كنف البحوث السيكولوجية وهي مرجّحة الفائدة بالنسبة للدراسات النقدية . ومن بين هذه الطرق على تعددها خصصنا بالذكر الاستبار ، وتحليل المضمون . هذه هي خلاصة المقال ، ولنا بعد ذلك بضع تعقيبات .

أولا : لم نقصد بهذا الحديث أن ندخل طرفاً في الجدل المحتدم حول ما إذا كان من الممكن أو من المفيد أن يصبح النقد علماً يتوصل المتخصصون فيه إلى صياغة قوانين لها حتميتها . فهذا خلاف لايقوى على المشاركة الفعالة فيه غير أهل الاختصاص . والواقع أن هذا المقال لايزيد على كونه رداً إيجابياً مخلصاً على دعوة موجّهة من أساتذة النقد ، لهم الفضل في أنهم عبّروا من خلالها عن حاجة ميدانهم إلى بعض ماتحمله روافد العلوم الإنسانية الحديثة . وقد عرضنا نحن ما تصورنا أنه يمكن أن يبقى في أرض النقد وينفع أصحابها . وهم في نهاية المطاف أصحاب الكلمة الأخيرة في أن ينتقوا ما يتوسمون فيه الخير لحاضر ميدانهم ولمستقبله . ونحن من جانبنا لانتصور أن يكون النقد تابعاً لعلم النفس ولا لعلم الاجتماع ولا لأيّ من العلوم الإنسانية . ومع ذلك ، ففي حدود الرؤية المتاحة لنا لانرى أي خطر يتهدد هوية النقد بمحاولته الإفادة من هذه العلوم ؛ فما يحدد هوية أي فرع من فروع المعرفة البشرية إنما هو زاوية النظر إلى شريحة من الواقع - زاوية النظر أولاً وقبل كل شيء .

ثانياً : ما قدمنا في هذا المقال لايستنفد كل ما تنطوي عليه ثروة العلوم النفسية الحديثة في هذا الصدد ، إلا أنه يمثل تمثيلاً جيداً إمكانات هذه الثروة . وربما أثار بالصورة التي قدمناه بها تعليقاً لايجانبه الصواب ، مؤداه أنها إسهامات متفرقة لاتكوّن فيما بينها نسقاً فكرياً متكاملاً . بيد أن رد الفعل الذي ينبغي لهذه الحقيقة أن تثيره هو الإفادة أولا مما هو متوافر؛ وهذا لم يحدث بعد ، ومن ثم يلزم التفكير في الطريق العملي إلى تحقيق هذه الإفادة . وهو ثانياً السير في طريق تنمية ما هو قائم . مثال ذلك تشجيع البحاث على إجراء بحوث في تذوق الشعر خاصة والأدب عامة ، تبلغ في شموخها ما يقارب شموخ بحوث أرنهايم في تلقي الفنون التشكيلية . وهو ثالثاً التجرؤ على فتح جبهات جديدة في ميدان التواصل بين العلوم النفسية والنقد الأدبي .

ثالثاً : يبدو أن أفضل الطرق العملية إلى حسن الإفادة مما هو متوفر أن يبدأ أهل الاختصاص في الإعداد لبرنامج دراسي وبحثي متكامل . فلا يتجه التصور إلى وجود مادة معينة في مرجع بعينه يقرأها الناقد فيأخذ من العلوم النفسية ما يمكن أن تعطيه ، بل هناك جزيئات متناثرة في مظان متعددة ، بعضها قابل لأن يجود بالفائدة بصورة مباشرة ، وبعضها يحتاج إلى قليل أو كثير من التعديل حتى يكشف عن قدرته على العطاء . ولاسبيل إلى تحصيل هذه الجزئيات إلا بالدراسة النظامية المتأنية التي يتلقاها دارس الأدب موازية لدراساته الأدبية واللغوية . ولاسبيل إلى تنمية القدر من المعرفة القائم فعلا إلا بتشجيع البحوث النظامية التي تتكامل أجزاؤها لاستكشاف مساحات معقولة من الهدف البعيد وهو النص الأدبي بين المبدع والمتلقي . ولا غنى في سلوك هذا الطريق عن ضمان التعاون المرن الوثيق بين أساتذة النقد الأدبي وأساتذة العلوم النفسية .

المراجع

(١) Richards, I.A., Principles of literary criticism, London:Kegan Paul, 5th ed., 1934. pp.5—10.

(٢) عز الدين إسماعيل ، مناهج النقد الأدبي : بين المعيارية والوصفية ، فصول ، يناير ١٩٨١ ، مجلد ١ ، عدد ٢ ، ص١٥ - ٢٥ .

(٣) عبد القادر القط ، النقد العربي القديم والمنهجية ، فصول ، أبريل ١٩٨١ ، مجلد ١ ، عدد ٣ ، ص١٣ - ٣١ .

(٤) ندوة فصول ، اتجاهات النقد الأدبي ، فصول ، يناير ١٩٨١ ، مجلد ١ ، عدد ٢ ، ص٢٠٢ - ٢٢١ .

(٥) English, H.B.& English, A.C. A comprehensive dictionary of psychological and psychoanalytical terms, New York: Longmans, 1958.

(٦) مصطفى سويف ، علم النفس الحديث : معالمه ونماذج من دراساته ، القاهرة : مكتبة الأنجلو ، ١٩٦٧ .

(٧) مصطفى سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٩ ، (انظر الطبعة الثالثة أو الرابعة حيث يوجد ملحق يقدم عرضا موجزا لبحوث الإبداع حتى سنة ١٩٦٨) .

(٨) Child, I.L. Esthetics, The handbook of social psychology 2nd ed., Reading, Mass: Addison—Wesley, 1968, vol.3, 853—916.

(٩) Ibid.

(١٠) Ibid.

(١١) عبد السلام الشيخ ، الإيقاع الشخصي والإيقاع في الشعر المفضل ، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير ، تحت إشراف دكتور مصطفى سويف ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٧١ .

(١٢) Murphy , G . **An Historical Introduction To Modern Psychology** , London : Kegan Paul , 1938 . (Chapter 5) .

(١٣) Bosanquet , B . **A History Of Aesthetic**,London : G . Allen & Unwin , 1934 ; pp . 381 — 387 .

(١٤) Soueif , M . I . & Eysenck , H . J . Cultural differences in aesthetic preferences ,**Intern . J . Psychology** ,1971 , 6/4 , 293 — 298 .

(١٥) Soueif, M. I. & Eysenck. H. J. Factors In The Determination Of Preference Judgements For Polygonal Figures: A Comparative Study, **Intern . J . Psychology** , 1972, 7/3, 145 — 153.

(١٦) Child , I . L . Op . cit .

(١٧) Arnheim, R . **Art And Visual Perception** , Berkeley : Univ . Of California Press, 1974 2nd ed .

(١٨) Arnheim , R . **Picasso's Guernica ; The Genesis Of A Painting** , London : Faber & Faber 1962 .

(١٩) Rock , I . **An Introduction To Perception** , New York : Macmillan , 1975 .

(٢٠) Krech , D . & Crutchfield. R . S . **Theory And Problems Of Social Psychology** , New York : McGraw — Hill , 1948 .

(٢١) مصطفى سويف ، دراسات نفسية في الفن ، القاهرة : مطبوعات القاهرة ، ١٩٨٣ (الفصل الثاني) .

(٢٢) Cowley , M . (Introduction By) ,**Writers At Work** , London ; Mercury Books , 1958 .

(٢٣) Ibid.

(٢٤) مصطفى سويف ، مقدمة لعلم النفس الاجتماعي ، القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة الرابعة ١٩٧٥ . (الفصول الأول إلى الرابع من الجزء الرابع)

(٢٥) Berelson , B . Content analysis , **Handbook Of Social Psychology** G . Lindzey ed ., Cambridge Mass : Addison — Wesley , 1954 ; Vol . I , 488 — 522 .

(٢٦) Ibid .



يحيى الرخاوى

مقدمة عن :

إشكالية العلوم النفسية والنقد الأدبى

يكاد يجمع النقاد والدارسون على أن أحداً لم يدّع وصاية لعلم النفس بخاصة ، والعلوم النفسية بعامة ، على الإبداع الأدبى ؛ وخلاصة ما اتفقت الغالبية عليه « . . أن الأدب وعلم النفس منهجان متوازيان فى ارتياد الحقائق (التى تمثل هذه الحياة ، والتى تشكل علاقة الإنسان بها) . . وليسا متداخلين » ، « . . . وأن الميدان الصحيح الذى يمكن أن تستغل فيه نتائج الدراسات النفسية ، هو ميدان النقد الأدبى »[1] ، و « أن الكاتب المبدع يعبر ، والعلم يفسر . . . إن الإبداع يسبق الكشف العلمى بزمان»[2] ، بل إن توصية مناسبة بنسيان حقائق هذا العلم (علم النفس) تبدو لازمة « . . . لتحقيق الشرط الأول للخلق الأدبى »[3]. وهكذا يبدو أن الأدب فى مستواه الإبداعى الأول قد تخلص بوضوح من أى وصاية علمنفسية . لكن الإشكالية انتقلت دون استئذان إلى الإبداع الأدبى على مستوى النقد ، على أساس أن العملية النقدية أقل حاجة إلى تلقائية الإبداع ، وأنها أكثر حاجة إلى تعدد مصادر المعرفة ، ومن بينها العلوم النفسية . وقد يصح هذا الظن أو ذاك قليلاً أو كثيراً ، وإن كان لا يصح دائماً ولا بنفس الدرجة مع تعدد مناهج النقد ؛ وما زال الخوف واجباً من تدخل هذه العلوم تدخلاً معطلاً أو مشوهاً ، خصوصاً إذا كان بجرعة غير محسوبة ، أو غير مناسبة .

ولكن إذا كان الإبداع الأدبى يسبق إلى معرفة للنفس هى أبعد وأعمق من تلك المعارف المتضمنة فى هذه العلوم (النفسية) بشهادة أهلها[4] ، فأى دور يمكن أن تلعبه هذه العلوم فى عملية النقد الأدبى ؟

الإجابة ليست سهلة ، ولكن المحاولة لازمة ، وهذا هو بعض مهمة هذه المقدمة .

على أننا ينبغى ابتداء أن نفرق بين العلوم النفسية ، والمشتغلين بها ؛ فقد يكون ثمة مجال لمعطيات للعلوم النفسية تسهم بها فى النقد الأدبى ، ولكن هذا لا يعنى – بشكل تلقائى – أن المشتغلين بهذه العلوم «هم القادرون أساساً» على القيام بهذا الدور ؛ فلا يخفى أن أغلب من تناول منهم – بنجاح – موضوع النقد الأدبى كان له دور شخصى موازٍ فى تذوق الأدب ، وربما فى الإسهام فى الإبداع الأدبى بشكل أو بآخر . وبدءاً من فرويد ، نستطيع أن نؤكد أن نجاح معرفته العلمية ، مع قدرته الأدبية ، هو الذى مكّنه من خوض هذا المجال المتميز ، صائغاً رؤيته المبدعة بأبجديته المعرفية النفسية فى تكامل مناسب . كذلك فإن شاعرية يونج ورؤيته ورؤياه هى التى سمحت بالفتوى المضيئة والإسهام النقدى الرحب اللذين تميز بهما . وليس هناك مشتغل بالعلوم النفسية يدعى لنفسه – دون استعداد مناسب أو إعداد منظم – حق النقد الأدبى لمجرد أنه «عالم» فذ فى مجاله . وحتى

شهادته لناقد «نفسى» هى رأى لا ينبغى الاعتماد عليه (هكذا) ، لأنها ليست شهادة فى فرعه وإنما هى بمثابة «نقد النقد» ؛ وهى عملية أكثر تصعيداً ، ومن ثم ألزم إبداعا . ثم إن «الإعداد المنظم» أيضاً قد لا يفيد بمعنى أنه لا يعطى حق النقد المبدع للمجتهد فيه ، على الرغم من أنه قد يفيد فى حذق تطبيق منهج بذاته (سلوكى فى العادة) فى دراسة نص من بُعد معين (وهذا ليس نقدا فى ذاته) .

وهكذا نجد أنفسنا فى موقف دائرى محير ؛ فالعالم فى الدراسات النفسية (بما فى ذلك الطبيب النفسى) ليس مؤهلا للنقد النفسى ؛ والناقد الأدبى ليسَ عالماً فى النفس (وإن كان عارفا بالنفس) . وهذا الموقف المحير ذاته هو الذى يلزمنا «بحوار ما» بين النشاطين ، لعلنا نجد مخرجا (أو مهربا) من هذا المأزق أو به . وهذا ما سأحاوله فى هذه المقدمة .

٢

فإذا عدنا نقول : إن الأدباء «النقاد» من «هواة» العلوم النفسية هم الأقدر على القيام بهذا الدور الخاص ، لكان أوجب الواجب أن يقدم لهم المختصون الزاد المناسب الذى يعينهم فى أداء مهمتهم الصعبة . وأول «أطباق» هذا الزاد هو وجوب مراجعة ما شاع بين العامة والمختصين حول ماهية العلوم النفسية ، مجالاً ومنهجاً . وبغير ذلك فلا أمل فى درجة مطمئنة من التواصل لتبادل المعارف ومواجهة المسئولية . وقد تحمل هذه «المراجعة» قدرا من المفاجأة لا يتوقعه القارىء ولا حتى الأديب المجتهد ؛ وقد يختلف حولها المختصون أشد الاختلاف ؛ لكن هذا الاختلاف فى ذاته هو الحقل الرائع المتعدد الثمار الذى يسمح للأدباء النقاد بانتقاء ما يساعدهم فى مهمتهم التى تتخطى بالضرورة مرحلة الهواية إلى ريادة متميزة يمكن أن تضيف إلى هذه العلوم (النفسية) ذاتها ما هى فى أشد الحاجة إليه - وذلك من واقع إسهام نقدى إبداعى متجدد .

* * *

وبداية ، فإن تعبير «علم النفس» يكاد يوحى للجميع بأننا اتفقنا على ما هو «علم» وما هو «نفس» ، ومن ثم : ما هو علم نفس ، من كثرة ما اقترن اللفظان أحدهما بالآخر (علم/نفس) . غير أن حقيقة الأمر تعلن العكس تماماً[٥] ؛ فالأغلبية تستعمل هذا التعبير بلا تحديد جيد حتى إننا لنكاد نتحاور كما يتحاور الصم .

وواقع المرحلة المعرفية الحالية تقول : إن ما هو «نفس» ما زال أمرا غامضاً ؛ فهو ليس مرادفا للروح (من أى منطلق ميتافيزيقى) ، ولا هو محدد بسلوك ظاهر (تحت أى دعاوى منهجية) ، ولا هو مظهر لنشاط عصبى جزئى (مع أى تعميم معملى أو «قياس» فسيولوجى) . كذلك فإن النفس ليست هى

هى بعض مظاهر نشاطها ؛ حيث اعتاد كثير من الناس - من بين العامة والخاصة - أن يطلقوا ما هو «نفسى» على ما هو انفعالى أو وجدانى أو حتى ما يشير إلى الشخصية الظاهرة (أو «القناع») . فإذا هربنا إلى (أو «فى» . .) تعريف غامض - برغم صحته - وقلنا إن النفس هى النشاط الكلى للمخ البشرى[٦] ، لم ينفعنا - فى الواقع - شيئاً ، وإن نفى - ظاهرياً ، ومن حيث المبدأ - الاختزال التجزيئى . على أن اعتبار هذا «النشاط الكلى» يشير أساساً إلى عمليات التناوب والتكامل والتآلف بين مستويات الوعى (بما تشمل من سلوك ظاهر وكامن) ، وما يقابله من مستويات تنظيمية تركيبية حيوية مخية - لا بد أن يقربنا كثيراً من مفهوم النفس كما ينبغى أن نتفق عليه من حيث إنه يشير إلى مستويات الوعى وتناتجها معاً . إذن : فما النفس (عند الإنسان) إلا ما يرادف ما يتميز به ما هو إنسان ، حالة كونه نشطاً ذهنياً على مختلف المستويات («معاً» . . و«بالتناوب») . وعلى ذلك يتسع الأفق إلى رحابة مزعجة ، حيث يشمل هذا النشاط الإنسانى كل ما يندرج تحت المعرفة والوعى بكل مستوياته ، واحتمالاته ، واتجاهاته ، ودوافعه ، وتكثيفاته ، وولافاته[٧] .

ومع ذلك (أو لذلك) فلا بد من تخصيص ؛ فهل هو ممكن ؟

نرجىء الجواب عمداً ثم نخطو إلى منطقة أخرى ، حيث نبحث كيف اتصف هذا النشاط المعرفى (العلوم النفسية) بعلميته .

ذلك أن ما يسمى بالعلوم الإنسانية بعامة ، والعلوم النفسية بخاصة ، يثير إشكالية لم تحل - بحق - بعد . وقد أدى ذلك إلى إثارة قضايا لم يقتصر أثرها على مدى موضوعية هذه العلوم[٨] (بالمعنى التقليدى المطبق فى العلوم الطبيعية) ، بل امتد حتى هدد بقاءها فى حظيرة العلوم أصلاً . على أننا إذا رضينا أن يكون «العلم» هو ما يشير إلى ««مجموعة منظمة من المعارف» فإننا نستطيع أن نتصور بالنسبة للعلوم النفسية أننا أمام علم «ما» ؛ أما إذا ارتأينا أن العلم لا بد أن يخضع لمنهج بذاته (تجريبى وقابل للإعادة غالباً) ، فإن الحلقة تضيق حتى تكاد تستبعد العلوم الإنسانية من حظيرة العلوم أصلاً (اللهم إلا علم السلوك : انظر بعد) .

وما دام الأمر كذلك فإننا لا بد أن نراجع الاستعمالات المختلفة لصفة «النفسى» التى يستعملها المشتغلون بما يسمى «المنهج النفسى للنقد الأدبى» . فهناك من قدر أن كل ما يتعلق «بالنفس» ، أو الوظائف النفسية (ما يندرج تحت علم النفس العام) أو ما يؤثر فى نفسية الأديب ، هو من صميم هذا التخصص . وقد تضيق الحلقة وتتحدد حتى تقتصر على التحليل النفسى بعامة وما يرتبط به من معارف[٩] . وقد تزداد الحلقة ضيقاً لتقتصر غالباً على التحليل النفسى الكلاسى أو الفرويدى بخاصة[١٠] . على أن ثمة محاولات قد تواترت فى اتجاه التعريف والتحديد دون اتفاق كاف . ومن ذلك محاولة قميحة[١١] أن

يطلق تعبير «المنهج النفسي في النقد» بشكل عام على عدة ألوان من النشاط المعرفي الإبداعي ، تتعلق بدراسة (أ) كيفية الإبداع أو (ب) دلالة العمل الأدبي على نفسية صاحبه ، أو (جـ) كيفية تأثر المتلقي للعمل الأدبي ومطالعته . وهكذا تمتد المساحة لتشمل دراسات الإبداع السلوكية من جانب ، وفلسفة الجمال من جانب آخر .

وفي محاولة تحديد أخرى ميز عز الدين إسماعيل بين التفسير النفسي والتفسير التحليلي[١٢] على أساس أن التفسير النفسي مهتم أساساً بتشخيص (أو تصنيف) حالة بطل أو مبدع ، وهو ما يقع في مجال علم الأمراض النفسية أو الطب النفسي أو حتى علم الطباع ؛ أما التفسير التحليلي[١٣] فقد استعمله الناقد وهو يحاول أن يشير إلى ترجيح جانب التحليل النفسي (الفرويدي حسب ما استوعبت) عن ما سواه ، إلا أنه في التطبيق تجاوز التحليل النفسي إلى آفاق أرحب بتلقائية خاصة .

وفي محاولة أخرى اقترح ناقد آخر[١٤] التفرقة بين المنهج النفسي ، والمنهج النفساني ؛ حيث خص المنهج النفسي بوزن مدى نجاح البواعث النفسية في إفراغ النشاط أو التعبير عنه بأي صورة حقيقية أو مجازية ؛ وعلى قدر ما تمتلىء الصورة بهذا الباعث يكون حظ التعبير من الحق والجمال والقوة . أما المنهج النفساني فهو الذي يحاول فهم أسرار الأدب والنقد عن طريق نظريات «علم النفس» . ورغم أن التفرقة واضحة بين النوعين فإن التسمية غير دالة عليها . أما المحاولة ذاتها فهي جديرة بأن تنبهنا إلى مخاطر الخلط ونحن ننسب إلى ما هو نفسي بالمعنى الشائع وبالمعنى الأكاديمي .

وقد أوضح سمير سرحان[١٥] - مواكبة لتمييز يونج بين الأدب النفسي وأدب الرؤى - أن أدب الرؤى هو الذي يتطلب خدمات عالم النفس . . . . (حتى) يستطيع . . . أن يبين لنا أن «عالم المخاوف الليلية ، والمناطق المظلمة في العقل» ليس غريباً عنا تماماً . .

أما النوع الأول الذي « . . لا يتجاوز في نشاطه حدود الوضوح والفهم النفسي» فهو . . «الذي يتطلب مجرد الأدوات التقليدية للنقد الأدبي» . وفي هذا الرأي حسن ظن بعالم النفس من ناحية ، يتضمن استعمالاً متجاوزاً للكلمة ، حيث إن اليونجيين«المبدعين» وأمثالهم هم وحدهم الذين يمكن أن يقوموا - جزئياً وباجتهاد شخصي - بهذه المهمة على هذا المستوى (مستوى أدب الرؤيا) .

وهكذا . . نجد أنفسنا أمام استعمالات شديدة التنوع لدرجة التناقض لما هو نفسي ، أو علم نفسي ، أو أدب نفسي ، أو تحليل نفسي . وليس على الناقد المجتهد لوم في اجتهاده ، بخاصة أن «من يهمه الأمر» من المشتغلين بالعلوم النفسية لم يتفقوا فيما بينهم على معجم علومهم وأبعادها .

وقد آن الأوان - إن كان للمنهج النفسي أن يستمر أو يتطور - أن تبذل المحاولات في اتجاه التوضيح والتحديد لكل نشاط معرفي يقال عنه «نفسي» ، دون أي إلزام بالتماثل أو حتى بالاتفاق . وبهذا سوف يجد أهل الأدب - على المستوى النقدي بخاصة - ما ينتقون منه فيلتزمون به . وبهذا وحده يمكن التواصل فالتقدم ؛ علماً بأن الاختلاف نفسه هو مطلب الناقد المبدع ، لأنه يعلن أن الظاهرة البشرية تُرى في مجال هذه العلوم بخاصة من أكثر من زاوية ، وعلى أكثر من مستوى ، ومن ثم تتسع فرص الانتقاء ، والتوليف للكشف عن أعماق النص ودلالاته بأكبر قدر من حرية الحركة الملتزمة وتحديد معالم هذا التنوع داخل هذا النشاط المعروف في مجال ما يسمى بعلم النفس أو الدراسات النفسية هو بعض مهمة هذه المقدمة .

٣ .

نبدأ بعلم «الطب النفسي» (وهو مجال تخصصي «الرسمي») ؛ فهو بوضعه الراهن ليس علماً بالمعنى الدقيق للكلمة ؛ إذ لم يرتق حتى إلى مرحلة العلم التطبيقي . ذلك أن حقيقة الممارسة الطبنفسية ما زالت تقع في مجال الحرفة (الفنية) المفيدة ؛ حيث تعتمد على معطيات إمبريقية ، وتستند إلى اتفاقات «مرحلية» بين المشتغلين بها لاستعمال «فروض» أو نظريات بذاتها ، والتواصل بلغة تصنيفية مشتركة «إلى حد ما» . وكل هذا قابل للتحوير والتطور ؛ إذ لم يثبت في أغلب مجالات الممارسة أي تفسير سببي حاسم لحدوث ظاهرة المرض أو لطبيعته أو لمسيرة الشفاء منه . لكل هذا لزم أن أؤكد - بخاصة لغير المختص - أن هذا النشاط الطبنفسي هو أقرب إلى «الفن الحرفي» الذي يستعمل كل المعطيات العلمية المتاحة «كأدوات» تشحذ حذقه ومهارته ، ومن ثم يصبح دور الطب النفسي في النقد الأدبي دورا محدودا من جهة ، وفائق العطاء من جهة أخرى . وتظهر حدود هذا الدور ومخاطر تخطيها حين يحاول أديب ناقد أو طبيب مجتهد أن يمارس لعبة «التشخيص» (التصنيف) لوصف شخص «أو شخوص» العمل الأدبي ، أو لوصف شخص الأديب المبدع ذاته . والخطر يأتي من أن مجرد تعليق لافتة التشخيص يغري بأنه إضافة «علمية» !! ، ومن ثم فإن ذلك قد يثري عملية النقد الأدبي . وأحسب أن في هذا تجاوزا صريحاً ؛ «فاللفظ» التشخيصي عادة ما يشير إلى «تعميم» تختص به «فئة» ، وهذا يتعارض مع «التفرد المحتم» في كل شخص من شخوص العمل الأدبي ، كما في شخص مبدعه على حد سواء ، إذ إنه لو مثل أي منهما «نموذجاً» بذاته لما كانت ثمة ضرورة للصياغة الفنية أصلاً .

وأورد هنا بعض الأمثلة لإيضاح هذه النقطة :

إن تشخيص هملت بأنه كان مجنوناً ، دون تحديد نوع

جنونه[١٦] لا يعني شيئاً أصلاً ؛ فكلمة «الجنون» وحدها لا تعني معنى علمياً متفقاً عليه ، بل إنها لا تعني معنى شائعاً واحداً ؛ وأغلب ما يشيع عنها (أو يشع منها) أن ثمة شذوذاً وغرابة يجب الابتعاد عنهما طلباً للسلامة ، وتجنباً لمخاطر الفهم والمشاركة . أما الندرة (من التحليليين والوجوديين عادة) التي ترى في الجنون عقلاً ، فإن مجرد «إعلان هذه الصفة التشخيصية لا يبلغنا شيئاً عن هذا العقل» الذي في الجنون ، بل إن التشخيص قد يختزل الظاهرة ويزيدها تجهيلاً . فإذا راجعنا احتمالين محددين لمرض هملت ، وهما «النوراستانيا المستيرية»[١٧] والسوداوية[١٨] لما أمكننا أن نستقبل رسالة جامعة مانعة ، لا من واقع استعمال اللفظين التاريخي ، ولا من واقع بدائلهما المستعملة حالياً ؛ فوصف السوداوية مثلاً بأنها «متى تمكنت من المرء أظهرت تفكيراً مفرطاً في الفعل المطلوب»[١٩] هو وصف يسري على القلق النفسي المفرط ، وعلى الرهاب الوسواسي ، وعلى الوسواس الاجتراري ، وحالات البارانويا (وبخاصة أحادية العرض/الضلال) ، وغير ذلك مما يكاد يشمل معظم الاضطرابات النفسية .

وحين يذهب جونز إلى القول بأن هملت إنما يعاني من العصاب النفسي Psychoneurosis[٢٠] فإن ذلك يتنافى - وصفياً - مع رؤيته شبح أبيه رأي العين ، وسماعه صوته بكل الوضوح والتكرار[٢١] . لكن جونز محلل نفسي ، والقول بعد ذلك إن العصاب النفسي هو حالة عقلية يهزم فيها الشخص - أو يعاكسه - ذلك الجزء اللا شعوري من عقله ؛ ذلك الجزء المدفون الذي كان ذات يوم عقل الطفل[٢٢] ، هو قول صحيح من حيث المبدأ ، ولكنه لا يميز مرضاً محدداً دون سواه ، بل إن هذه الهزيمة الآتية من الداخل الطفل (وغير الطفل) تحدث في الذهان والعصاب واضطراب الشخصية على حد سواء .

ولعل أهم ما كان مناسباً في توصيف جونز للحالة هو حديثه عن عَرَض محدد عده - دون وجه حق - ظاهرة مميزة للتشخيص المقترح ؛ ذلك العرض المسمى بالتعطل النوعي للإرادة Specific abolia ولا شك أن هذا العرض يمكن أن يفسر التناقض بين القرار الظاهر والفعل المؤجل أو المعطل (قرار قتل العم والتردد في تنفيذه) . غير أن هذا العرض لا يصنف مرضاً بذاته . حقيقة أننا يمكن أن نعزوه إلى هذا التركيب الصراعي الداخلي ، لكنه عرض شائع في التركيب البشري بعامة ، وفي مساحة واسعة من الأمراض ، وفي بدايات الفصام بخاصة (وسنرجع إلى ذلك بعد حين) .

ولا نترك هذه النقطة دون أن نذكر أن جونز - مثل المحللين بعامة - لم يبالغ في قيمة ذكر اسم المرض ، بل كانت مجرد بداية لاستبعاد كلمة «جنون» ، ثم الانطلاق إلى تفسيرات تحليلية «أوديبية» بوجه خاص . والمحللون - وبخاصة أيام «جونز» - لا يحبون الخوض فيما هو «جنون» ، ولا يزعمون اهتمامهم بهذه «المنطقة» من الوجود البشري . يبدو هذا في إشارة جونز إلى أن مجرد تصور حالة هملت على أنها حالة جنونية يكفي لأن نصرف انتباهنا عنه ، فلا نتعاطف معه ، ولا يثير اهتمامنا حتى النهاية (كما هو الأمر في حالة أوفيليا التي جنت فعلاً) . وهذا الرأي يكاد لا يعلن إلا جهلنا بالجنون ، وخوفنا منه ، ومن لغته المثيرة الدالة المتحدية أبداً . وواقع الأمر أن الناقد المبدع ، من منظور نفسي على وجه التحديد ، لا يمكن أن يضيف شيئاً ذا قيمة إلا من خلال مغامرة الخوض فيما هو «جنون» وما يعادله من رؤى وصور . وإذن ، فعدم التعاطف مع الجنون غير مطروح أصلاً ، لا في حالة هملت ، ولا في حالة أوفيليا .

وهكذا نرى أن موقف الطب النفسي من حيث محاولاته التشخيصية لحالة هملت لم يضف شيئاً ، بل شوه أشياء وكاد أن يطمس أخرى . أما إذا تجاوز التشخيص إلى المعايشة والاستعانة بأبعاد معرفية (نفسية) أخرى ، بالإضافة إلى المهارات الفنية التي تنميها المهنة ، فإنه قد يكون قادراً على إبداع نقدي فني شديد الثراء ، ليس بالضرورة مما يندرج تحت التفسير النفسي بالمعنى الشائع (وهذا ما كنت أعنيه بقولي إن الطب النفسي قد يكون «فائق العطاء» ومن ناحية أخرى مشيراً إلى إمكانية أن تعطى هذه الحرفة فرصة لإضافة نقدية من هذا الموقع المتميز) .

* * *

ويندرج تحت أحادية النظرة والتجزيء نتيجة لاستعمال لافتات الطب النفسي تشخيص حالة ديستويفسكي السابقة على ظهور الصرع على أساس أنها حالة «نوبات هستيرية» ، كما ذهب فرويد ، ليفسر بذلك معالم المنطقة المشتركة بين ديستويفسكي وأبطال قصصه (وخصوصاً الإخوة كرامازوف) ؛ فقد رأى فرويد أنه «قد كانت لهذه النوبات دلالة الموت ؛ فقد كان مبعثها الخوف من الموت ، كما كانت تتضمن حالات من السبات والنعاس . «وقد أصابه هذا المرض في البداية عندما كان لا يزال صبياً في شكل حالة من السوداوية المفاجئة التي لا أساس لها ، فكان يشعر - كما أخبر هو صديقه سولييف فيما بعد - كأنه سيموت على التو . . . الخ[٢٣] . ثم يذهب فرويد إلى تفسير هذه الحالات بأنها تدل على الاتحاد مع شخص ميت ، سواء كان هذا الشخص قد مات حقاً أو أنه ما يزال حياً ، وإن كان المريض يرجو له الموت . والحالة الثانية - كما يرى فرويد - «أكثر أهمية ؛ إذ تحمل النوبات عندئذ معنى العقاب . . .» ويؤكد التحليل النفسي أن الشخص الآخر بالنسبة للصبي هو في العادة أبوه ؛ وأن النوبة (التي تسمى هستيرية) هي من ثم عقاب ذاتي على رغبة الموت لأب مكروه ؛ فديستويفسكي يعاني من الشعور بالذنب . . . الخ . ومن هذا المنطلق - كالعادة - نفسر عدوانية شخوص روايات ديستويفسكي وإجرامهم ، وكذا ساديته الخفية ، المتناقضة مع رقته (وما سوشيته) الظاهرة . . الخ .

وهذا كله تعسف لا يؤيده أي قدر من المعرفة العلمية بتشخيص هذه النوبات «الصرعية» فعلاً، وإن اختلفت مظاهرها عن الشائع عن الصرع الحركي العام؛ فهذه النوبات قد وصفت بدقة بحيث تشير مباشرة إلى أنه ليست سوى «نوبات صغرى»، و «نوبات إغفائية»، و «نوبات سوداوية».. وكلها أنواع وتباديل مما هو صَرَع فعلاً؛ فليس الصرع هو مجرد فقد الوعي والتشنج الحركي، بل إن مداه قد امتد ليشمل مساحة من السلوك وأشكالاً من الوعي تكاد لا تحصى[٢٤]. والشعور بالموت، والخوف منه قبيل النوبة، (وقبيل النوم، كما ذكر ديستويفسكى لأخيه أندريا) هو إعلان مباشر للطبيعة البشرية التي تظهرها بوجه خاص «الطبيعة الصرعية». ذلك أن النقلة المفاجئة التي يحدثها النشاط الصرعي تعلن التغير النوعي المؤقت من تنظيم وعيي بذاته إلى تنظيم آخر (أو «لا تنظيم» لحظي)؛ وهذا هو الموت (الذي يمكن أن نعرفه فنخاف منه رأى العين - فالموت الحقيقي غير قابل «للمعرفة» في حدود أدواتنا المحدودة). إذن، فالتفسيرات التي بنيت على تصور رمزي لمعنى الإغماء، وتفسير «تثبيتي» لمعنى الخوف من الموت... الخ. تحتاج جميعها إلى مراجعة جذرية.

على أن كل ذلك ينبغي ألا يعني أني أريد أن أختزل بدوري حالات (نوبات) ديستويفسكى إلى «مرض الصرع» بمختلف أشكاله، لأطرد كل احتمال للربط بين ظاهرة المرض وفيض الإبداع عند ديستويفسكى؛ بل لعل العكس هو الصحيح؛ لأني حاولت فعلاً أن أبين دور النشاط المكافىء للصرع من منظور بنائي في وجهه الإيجابي؛ وهو ما أعان ديستويفسكى - في تصوري - على فيض إبداعه[٢٥]. (انظر بعد)

* * *

ونفس الاتجاه التشخيصي قد حاوله بعض النقاد والأطباء على المستوى المحلي؛ فقد قدم كاتب هذه الدراسة تشخيصاً لحالة «عمر الحمزاوي» بطل شحاذ نجيب محفوظ[٢٦]، وحالة صلاح جاهين (الفرحانقباضية) في رباعياته بخاصة[٢٧]، و «الغبي» لفتحي غانم[٢٨]. وكان أكثر هذه الدراسات الثلاث دلالة هي دراسة رباعيات جاهين، ربما لأنها كانت تصف حالةً لا مرضا. أما دراسة مرض عمر الحمزاوي في «الشحاذ»، وبالرغم من الاستهلال بأنها دراسة لمحتوى قصة بمفهوم «كلاسيكي» للصحة والمرض، فإن رص الأعراض الواحد تلو الآخر للاستدلال على أعراض مرض الاكتئاب المتخلل بلحظات الهوس كان تسطيحاً برغم دقته. وأعترف الآن (أعني أعلن اعترافي) أني لم أضف بهذه الدراسة جديداً للنقد الأدبي، وإن أفادت الدراسة «بعض» صغار الأطباء في تفهمهم لمرض الاكتئاب. وأكثر بعداً عن الصواب كان ما جاء في دراسة «الغبي» لفتحي غانم بشأن قياس العمل بالمقياس التقليدي. ولا يخفف من الخطأ - إلا قليلا - ما أعلنته الدراسة من أنه «... لولا كل هذا (مثلاً: ذكر القياسات النفسية تحديداً، ونقص قدرات النمو مباشرة... الخ) - لوجدنا لها مخرجاً ومرزياً، ولأمكن اعتبارها من نوع الدراسات التي تستنطق مالا ينطق، وتناقش من لا يفهم... الخ»[٢٩]. ذلك أن هذا النقد ظهر وكأنه يصحح ورقة إجابة طالب، لا يعايش عمق وعي كاتب.[٣٠] والأمر نفسه، أو قريب منه، أو مزيد عليه، ورد في دراسة طبيب آخر لمسرح اللامعقول[٣١]. وبالنسبة للنقاد، فإن النويهي[٣٢] والعقاد[٣٣] استعملا اللغة التشخيصية في نقدهما النفسي لأبي نواس على سبيل المثال. وفي حين استعمل الأول ألفاظ المرض والانحراف بشكل مباشر، اكتفى الثاني بوصف «حالة كذا» و «لازمة كيت»، أكثر من تشخيصه لمرض بذاته. وسوف أعود إلى هذه الأعمال مرة ثانية.

* * *

أوردنا هذه الأمثلة العالمية والمحلية لنرى كيف أن النزعة إلى التشخيص المبنية على علم الطب النفسي هي من أقل إسهامات الدراسات النفسية في النقد الأدبي، وإن كان يمكن أن تفيد الطبيب في تعرف الظاهرة المرضية (إن صح التشخيص) من بعد آخر. ولعل الوقت قد حان للكشف عن جانب آخر أو نشاط آخر مما يسمى «العلوم النفسية».

I

نبدأ بأقرب «العلوم» إلى ما هو طب نفسي، وهو ما يسمى تجاوزا «علم» السيكوباثولوجي[٣٤]؛ وهو نشاط معرفي يتعلق أساساً بعملية تكوين الأعراض في أثناء تطور المرض. ولم يتفق المختصون على طبيعته أو حدوده[٣٥]. وقد وصفت له تعريفاً يناسب مرحلة المعرفة الحالية، والتزامي بالفكر التطوري الدوري؛ وهو تعريف يشمل البعد الطولي التوليدي والغائي معاً، كما يغطي البعد العرضي التركيبي البنائي؛ فعندي أنه «... العلم الذي يبحث في أصول المرض النفسي وكيفية تكوين الأعراض وما تعنيه، وفيما يرتبط بذلك من طبيعة تكوين النفس البشرية وبخاصة في أثناء نموها أو في أثناء اضطرابها وتفكك مكوناتها، وأخيراً في أثناء علاجها، بما يشمل تباعد أركانها وإعادة تنظيمها معاً. وهذا التعريف يحدد كيف أنه ينتمي إلى الدراسة الديناميكية والتركيبية، في الوقت نفسه الذي ينتمي فيه إلى التاريخ الطبيعي Natural History؛ ثم إنه في النهاية علم لا يمكن فصله عن الممارسة الإكلينيكية العميقة، التي تواكب مراحل التدهور وأطوار إعادة البناء على حد سواء. لذلك فإن هذا العلم لا يقتصر على رصد الأعراض الظاهرة، أو تسجيل المعلومات المستبطنة، وإنما هو النتاج المباشر لتطبيق

المنهج الفينومينولوجى فى الممارسة الإكلينيكية . وهو يتخطى الملاحظة الطرفية (دون إهمالها) ، ولا يكتفى لا بالملاحظة للرصد ، ولا بالاستبطان والتذكر ، حيث يعتمد على «الخبرة المباشرة الكلية ، القادرة على الاختراق واستيعاب المعطى وإعادة التركيب .(٣٦)» . وهذه الطريقة تعتمد إلى حد كبير على «شخصية الباحث : نوعها وخبرتها ، وتجربتها ومعاناتها ، ومدى وعيها . .»(٣٧) .

وقد عرجت على الحديث عن منهج الدراسة المحورى لهذا العلم لأنى أراه منهجاً موازياً - بل يكاد يكون مماثلاً - للمنهج المتبع فى كل من الخلق الفنى والنقد الإبداعى(٣٨) . فإذا كان موضوع الفحص والدراسة مريضاً ، شمل هذا المنهج «المواجهة والمعاناة والإثارة والتقمص (والتمثل) والاختراق والتخلخل الموازى والعودة وإعادة التوازن» ، ثم التعبير والتنظير . وتسمية الناتج علماً فى السيكو باثولوجى يعرض عادة فرضاً يمكن تطبيقه وتعديله من واقع المنهج نفسه . وبالقياس فإنه إذا كان موضوع الفحص نصاً أدبياً ،واتبع المنهج نفسه، إذن لأنتج إبداعاً نقدياً (ليس بالضرورة نفسياً) .

فهذا العلم ، إذن ، بالمفهوم الذى أوضحته ، يتفق مع النقد الأدبى منهجاً ويختلف معه «مادة» (وناتجا طبعاً) .

وعلم السيكوباثولوجى من هذا المنطلق يختلف بداهة عما هو علم بالمعنى الشائع من حيث إنه معرفة دائمة النمو ، فائقة المرونة ؛ فمعطياته السابقة تكاد تكون إطاراً عاماً لمسيرة دائمة التغير من واقع دائم التجدد . وإذا كان اشتقاق اسمه (باثولوجى = علم المرض) يقصره على ما هو مرض ، فإن وجهه الآخر - بنفس منهجه - يمكن أن يدرس الإبداع ، إذ هو نقيض العملية المرضية (وذلك بالرغم من أنى ضمنت تعريف علم السيكوباثولوجى الجانب المختص بالنمو وإعادة التنظيم) . فإذا كان المقصود فى علم السيكوباثولوجى هو التركيز على العملية التى تتحور بها البنية السوية إلى بنية مريضة ، بما يترتب على ذلك من ظهور أعراض ، فإن التركيز فى العلم المقابل(٣٩) (الوجه الآخر للسيكوباثولوجى) يكون على العملية البنائية التى تتحور بها البنية المتلقية المستوعبة إلى بنية قادرة على إعادة التنظيم ، بما يترتب عليه من ظهور الناتج الإبداعى(٤٠) .

وبألفاظ أخرى ، فإن دراسة الإبداع الأدبى ، بمنهج فينومينولوجى ، مع استعمال أبجدية نفسية منتقاة من مختلف المصادر ،وتخليق العمل الإبداعى فى صورة نقدية جديدة . . هو ما أعده الوجه المقابل لعلم السيكوباثولوجى(٤١) .

ولا بد أن أعلن فى هذا الموقع أن علم السيكوباثولوجى كما قدمته هنا لم يعد له فى أغلب ألوان نشاط الطب النفسى المعاصر مكان لائق . وعلى هذا فإن وجه الشبه بين النقد الأدبى من المنطلق الفينومينولوجى بأبجدية نفسية وبين السيكوباثولوجى لا يعلن ضمناً أن أغلبية الأطباء النفسيين قد اكتسبوا الأداة المناسبة لأى من النشاطين ، بل إن واقع الأمر يقول : إن هذا يكاد يكون هو الاستثناء(٤٢) .

ولو أننا راجعنا المثالين السابقين (هملت ، ديستويفسكى) بمقياس السيكوباثولوجى لنقارن بين هذا المقياس والبعد التشخيصى السالف الذكر ، لأمكن معرفة مستويى الدراسة المشار إليهما (أى مستوى التشخيص ، ومستوى السيكوباثولوجى) .

ولكن قبل ذلك يجدر بنا أن نكمل استعراض بقية ما يسمى بالعلوم النفسية .

*

تحت عنوان «علم النفس» نقابل ثلاثة أنواع من النشاط المعرفى ، لكل منها علاقة مختلفة بموضوعنا فى هذه المقدمة .

١ - فعلم السلوك Behaviourology(٤٣) هو العلم المختص بدراسة ظاهر السلوك ، دراسة دقيقة مقننة ومحددة ، بمعطيات كمية قابلة للمقارنة وللتثبت بالإعادة . وهو بذلك أقرب ما يكون إلى مفهوم العلم الحديث . حتى ليحق لأهله أن يكون لهم معمل محدد المعالم مثل معامل العلوم الطبيعية . ولا شك أن هذا العلم - فى الحدود التى رسمها لنفسه - قد أجاب عن أسئلة مهمة فى موضوعنا هذا ؛ وذلك فيما يتعلق «بما يتميز به سلوك المبدع» ، أو «ما هو فى المتناول من عملية الإبداع» ، أو «الدراسة التحليلية لمحتوى الناتج الإبداعى» . لكن هذا كله لا يغطى المفهوم الإبداعى (الفنى) لنشاط النقد الأدبى ، برغم أنه يثرى الأبجدية النفسية بما يزيده من مساحة رؤيتنا للعمل الفنى ، وما يضيفه من أبعاد وصفية . فالنقد الأدبى بما هو إبداع تالٍ يمكن أن يستفيد من الأرضية المعرفية المشارك فى تنميتها هذا العلم (السلوك) ؛ لكن الإغراء الخطر يظهر حين يصبح علم السلوك هذا هو النموذج المطروح على النقد الأدبى فى محاولته أن يصبح «علماً» هو الآخر(٤٤) .

٢ - وعلى أقصى الطرف الآخر من هذا العلم (السلوك) نجد ما يمكن أن يسمى «علم نفس اللاوعى» - وقد فضلت هذا الاسم بديلا عن الاسم الشائع عن هذا النشاط المعرفى ، وهو «التحليل النفسى» ، لأؤكد «مجال» النشاط الذى يقول به أكثر من محتوى «المادة» وطريقة تناولها . ويمكن أن نُرجع بداية ذيوع هذا النشاط المعرفى إلى سيجموند فرويد ومن تبعه (وليس من انشق عنه ، أو تجاوزه ، كما هو سائد) . وعلم نفس اللاوعى شديد الإغراء شديد الخطر ، يحمل من التحدى والتناقضات مالا سبيل لحصره فى هذه المقدمة ؛ ومع ذلك فلا يمكن إنكار التأثير المترامى الأطراف الذى أحدثه ظهور المدرسة الكلاسيكية للتحليل النفسى حتى كادت أن تؤثر بشكل خطر على الإبداع

الأدبى فى مستوياته الإنشائية والنقدية على حد سواء . وأول ما ينبغى مواجهته من تناقضات هذا النشاط المعرفى هو أن يكون ثمة علم ، ثم يكون موضوعه ليس قائماً فى الوعى ؛ فالواقع أن اللاوعى هو فى غير متناول الدراسة إلا من خلال مظاهره فى الوعى . لكن المحللين يرون فى ذلك رأياً آخر على أساس أن «الشعور الظاهر نفسه لا يعدو أن يكون إنكاراً لهذا اللاشعور ، ونفياً له»(٤٥) . وعلى ذلك فإن الدراسة المتوقعة لهذا المحتوى تعتمد أساساً على القدرة على الترجمة المعقدة من ظاهر الوعى إلى حقيقة اللاوعى ؛ « . . فإن كشف فرويد هو بمعنى ما كشف لغوى»(٤٦) . وهى لغة جديدة حتماً ؛ ولهذا يتطلب بدوره «معجماً» سابق الإعداد (غالباً) ، ومترجماً فائق المهارة . وكان نتيجة تضخم المعجم وثباته مع تواضع المهارة ، أن تعسفت التفاسير وتمادت فى تقييم «الرمزية» فى العمل الأدبى ؛ وهى ليست رمزية مستقاة عادة من مضمون العمل الأدبى ، وإنما هى مستعارة من أبجدية التحليل النفسى الكلاسى (الفرويدى) ، التى كادت تستقر على مقولات بذاتها ضد طبيعة تطورها الحتمية . ومع التركيز على أن لغة اللاشعور هى لغة مصورة بدائية ، وأن التعبير أقرب إلى العيانية ، فإن ظهور هذه اللغة بصورتها المباشرة فى الشكل الجديد للعمل الأدبى (أدب الحلم – وتيار الشعور) لم يثن أغلب المهتمين بهذا الفرع المعرفى عن الإفراط فى الترجمة ، ليذهبوا مباشرة إلى مواجهة المادة التى لم تعد لا شعوراً ، بل شعوراً مباشراً برغم عدم ألفته ، مواجهة مبلحة متحررة من وصاية النظرية . وهكذا نجد أنفسنا أمام واقع يكاد يقول : إنه لا يوجد إلا الشعور (الوعى) وإن اختلفت مستوياته ولغاته . ومن ثم ، حق للاتجاه الذى يركز على الوعى أن تكون له منظومته المعرفية المميزة تحت اسم علم نفس الوعى .

٣ –وهذا الاسم «علم نفس الوعى» غير شائع بالدرجة التى يستحقها ؛ فأغلب أهل «علم السلوك» لا يعترفون بالوعى «سلوكاً» قابلاً للدراسة فى ذاته ، وإنما فى محتواه . وأصحاب علم اللاوعى لا يرون فى الوعى إلا قناعاً لما دونه أونفياً لما يخفيه . كل ذلك برغم أن الوعى هو النشاط الوسادى اللازم لكل الوظائف النفسية ، المتداخل فيها ، والمحتوى للأحداث بذاتها ، المصنوع منها ؛ كل ذلك معاً فى آن واحد . وهو النشاط الكلى الوسادى الذى يمثل البنية الأساسية لأى سلوك جزئى ، كما أنه تتعدد فيه «المستويات» التى تتبادل وتتناقض فى تضافر وَلأْىٍ متناوب متصاعد دائماً .

وقد استعمل الطبيب النفسى هنرى إى(٤٧) هذا التعبير «علم نفس الوعى» ليؤكد أن النشاط النفسى بعامة (فى الصحة والمرض على حد سواء) ليس إلا سيكولوجية الوعى ؛ أو هو البنية المحصّلة لكل المستويات المنظمة هيراركيا (النابعة من التاريخ الفيلوجينى والأنتوجينى) . (٤٨) .

على أن هناك مدارس لا تطلق على نفسها هذا الإسم المباشر (علم نفس الوعى) ، لكنها تعطى أهمية قصوى للإرادة والحرية والمسئولية فى تشكيل الذات ومواجهة الآخر . ومن ذلك مدارس علم النفس الوجودى ، وكثير مما يندرج تحت ما يسمى بالاتجاه الإنسانى فى علم النفس ، مما لا مجال لتفصيله هنا .

وعلم نفس الوعى لا ينفى ما هو لا شعورى ، وإنما يعده وعياً آخر كامناً ، ونشطاً متبادلا فى الوقت نفسه . وهو يسمح من هذا المنطلق باستيعاب مفهوم «تعدد الذوات» فى إطار الوحدة الإنسانية ، وبتعبير آخر : تعدد حالات الأنا . وبرغم الشائع ، اعتماداً على ما اشتهر من نظرية التحليل التفاعلاتى (إريك بيرن)(٤٩) ، من أن هذه التراكيب هى حالات الذات «الوالدية» والناضجة والطفلية ، فإن المسألة أكثر تعقيداً ، وتكثيفاً . فحقيقة الأمر ، ومن خلال تبنى المفهوم الأحدث للبصم(٥٠) وفعلنة المعلومات(٥١) على مستويات متعددة ، نستطيع أن نفهم العلاقة الوثيقة بين الإدراك الجشتالتى ، والذاكرة الكلية ، وتعدد التنظيمات البيولوجية (بنيات الوعى) ، وبين مفهوم تعدد الذوات(٥٢) . وأهمية هذه الإطالة هى أن هذا التعدد يمثل أولاً : الثروة الأساسية التى يستمد منها الإبداع مادته ، وثانياً : أن الإبداع يخلق من هذه المستويات المتبادلة فى الأقوال العادية بنية جديدة من خلال تآلفها الجدلى النشط . وبتعبير آخر فإن الإبداع ينشط أكثر من مستوى من مستويات الوعى (على أساس أن كلامنها تنظيم كامن وليس مجرد معلومات) ، من كمونها فى صورتها الجاهزة أولاً ، ثم من خلال التنشيط معاً ، ليتم التخليق الجديد الذى يظهر فى شكل النتاج المبدع(٥٣) .

ويصبح النقد الأدبى ، إذ يواكب هذا المنطلق المعرفى ، نشاطاً إبداعياً من حيث إنه النتاج الوَلاَفى المثارُ من واقع تنشيط نشأ من النص الأدبى موضوع الدراسة .

وهكذا نجد أن ما يسمى علم نفس الوعى هو أقرب ما يكون إلى طبيعة النقد الأدبى . ويتأكد هذا بوجه خاص حين نعرف أن طريقة الدراسة إنما تتم أساساً باتباع المنهج الفينومينولوجى .

فكأننا بعد هذا العرض السريع نركز – من منطلق ما نتبنى من رأى – على نشاطين معرفيين من بين ما ذكرنا ، وهما علما السيكوباثولوجى (ووجهه الإيجابى لدراسة الصحة الفائقة فى حالة الإبداع) ، وعلم نفس الوعى . ومساحة التداخل بينهما تكاد تجعل النشاطين ينطبقان من عمق معين – فضلاً عن أن منهج الدراسة فى كل منهما هو – أساساً – المنهج الفينومينولوجى .

٦

ولكن ، وقبل أن ننطلق إلى الجزء التطبيقى من هذه المقدمة ، يجدر أن نشير فى عجالة إلى ما يسمى بمدارس علم النفس ، وهى تتضمن بوجه خاص مدارس السيكوباثولوجى ؛ فقد تعددت هذه المدارس وتنوعت بحيث أغرت بأن ترفض جميعها . لذلك فحين يقال إن ثمة نقداً نفسياً فلابد أن نتوقع أن يجدد الناقد

مدرسة بذاتها ، أو يعلن موقفه الانتقائي المسئول تماماً . ولنتذكر أن المدارس النفسية لا تختلف في المنهج أساساً ، وإنما في التصور النظرى والقيمة .. فيما يتعلق بما هو إنسان ، وتركيبه ، واحتمالات تغير هذا التركيب في النمو الصحى والتدهور المرضى على حد سواء . على أن الأسلوب الانتقائي لا تحدده مهارب الاستسهال ، وإنما توجهه «رحابة المعرفة» ، مما يتطلب قدرة فائقة على الترجمة من منظومة معرفية إلى أخرى . وهو في نهاية الأمر سوف يشمل - لذلك - المعايشة وإعادة الصياغة الخلاقة ، مع استعمال أبجدية نفسية من مختلف المصادر بتوليف ذاتى جديد . ويصعب حينئذ التركيز على أن هذا النقد هو نقد نفسى بالضرورة ؛ لأنه لا يعدو أن يكون نقداً مبدعاً أولاً .. مستعملاً الأرضية المعرفية بعامة ، بما فيها المعارف النفسية . وقد يكون هذا هو نفس الحال بالنسبة للإبداع الأدبى بعامة ، إلا أن الفرق هو أنه في النقد الأدبى قد تظهر المعارف بشكل محدد ومباشر ؛ أما في مراحل خلق النص ابتداء فلا تظهر هذه المباشرة أبداً (في الأعمال الجيدة) .

وعلى ذلك ، فإن قوة النقد وأصالته إنما تنبع من تماسكه الداخلى وإضافاته الخلاقة ، بغض النظر عن اللغة المستعملة : نفسية أو غير نفسية .

٧

وقد آن الأوان لنباشر التطبيق والمراجعة . ولنرجع أولاً إلى المثالين السابق الإشارة إليهما (هملت - وديستويفسكى) ، فبعد أن رأينا تهافت التفسير التشخيصى ، نتقدم خطوة محاولين الانتقاء المرن لإعادة تخليق النص من واقع معايشة مباشرة ، فنقول :

١ - إن رؤية شبح والد هملت المقتول بواسطة صديقيه أولاً إنما يضعنا مباشرة في مواجهة ظاهرة هى أقرب إلى الأسطورة ، أو التخيل الجمعى ، أكثر مما يذكرنا بحالة «فردية» ترى هلوسات بصرية وسمعية لا يراها غيرها ؛ لأن الإصرار على الاقتراب التشخيصى من «الحالة» لا بد أن يضعنا في مواجهة ما يسمى بالجنون الثلاثى Folie à Trois من النوع المعدىcontaminée أو المتزامن Simultanée . لكن مسار المسرحية وتطور الأحداث لا تبرر أيا منها ؛ فالهلوسة بدأت أولاً عند من لا يهمه الأمر (مباشرة) ، ثم انتقلت إلى صاحب القضية ؛ كما أن الظروف الوجدانية بين «الأصدقاء الثلاثة» ليست متماثلة لدرجة تجعل اضطراب إدراكهم متزامناً إلى هذه الدرجة . لكل ذلك لا تصبح الهلوسة مفتاحاً لمرض هملت ، بل لا يصبح المرض مطروحاً أصلاً كاحتمال حقيقى أو تفسيرى . والفن يسمح بتواجد «الوعى الآخر» بجوار «الوعى السائد» دون حاجة إلى مرض أو تشخيص .

٢ - إن المبالغة في التركيز على تلكؤ هملت في تنفيذ ما تلقاه من الشبح (الوالد) هو أمر غير مفهوم ؛ فالأصل فيما يُتلقى عن طريق الهلوسة أو الحلم أو الحدس .. الخ في هذا الوقت المبكر من الاضطراب هو أن يقابلَ بالشك والمراجعة ؛ فهذه المراجعة تعلن تماسك الشخصية نسبياً ، في مواجهه هذا الوعى الآخر (التنظيم/البنية) الذى نشط مستقلاً ليعلن رؤيته أو يملى اقتراحاته في شكل شبح أو صوت ، كما يدل التردد أيضاً على أن العملية التفككية ما زالت في بدايتها لم تستتب بعد ؛ فالمتوقع (بل الواجب) أن يتأجل التنفيذ حتى يتحقق هملت من حقيقة هذه الرؤية ، وربما طبيعتها ، ثم يدبر الخطة وهو يدرس جدواها . ثم إنه - حتى بعد ذلك - لا يوجد إلزام بالتنفيذ لمجرد أننا نتوقع ذلك بحسبة منطقية سخيفة ؛ لأن دور الفن هو أن يتحدّى هذا المنطق الجاهز والحساب المسطح (مَن قتل يقتل ، ومن سمع هاتفاً يجيبه ..لماذا ؟) .

وهذا المنطق المسطح هو الذى برر - أحياناً - اتهام هملت بالجبن والضعف ، وكأن الموقف يحكم عليه من منطلق أخلاقى ؛ وأخلاق من ؟ أخلاق العامة أحادية النظرة . إن الفن يحرك الطبقات الأخرى ، وإلا فلا «فن» ، واستجابة هملت كانت على أكثر من مستوى ؛ فهو قد تفاعل حقاً مثلما توقعنا ، واستجاب للهاتف - من حيث المبدأ - وخطط للانتقام ، إلا أنه «رأى» أبعد مما حسبنا ، فثارت قضايا أكثر جوهرية وأخطر أثراً .

ذلك أنه واجه الطبيعة البشرية في تركيباتها المتكاثفة من ناحية ، وفي مسار نموها من ناحية أخرى ، (كما سيأتى) .

٣ - مسايرةً لهذا الاستغراب الأخلاقى المنطقى بدأت محاولات النظر والتفسير ؛ وكان من أكثرها قبولاً التفسير التحليلى النفسى الذى يقول : إن هملت تقمص عمه باعتبار أنه (هملت) هو القاتل الحقيقى (لوالده) ، وما عمه إلا أداة تنفيذ أحلامه التى تمنت قتل الوالد للاستحواذ على الأم (ومضاجعتها) . وهذا التفسير المؤسس على ما يسمى عقدة أوديب يحتاج إلى مراجعة[٥٤] .

وقد آن الأوان لنقرأ العمل من منطلق تركيبى ذى أبعاد أرحب ؛ فالتنظيم «الوالدى» (من منظور تفاعلاتى تطورى إيقاعى)[٥٥] هو كيان داخل النفس يقابل (بشكل ما) الكيان الوالدى خارج النفس ، وهو لا يرتبط «بالوالد» بالمعنى الأسرى الجنسى الأوديبى ، وإنما يستمد تركيبه من «منطبعات» كل ما يمثل السلطة . ثم إنه يمثل - في نفس الوقت - أشكالاً متعددة - وأحياناً متناقضة - من التنظيمات الوالدية (فوالد هملت هو والده ، وأمه ، وعمه ، ومملكته ، ونحوه ، ..جميعاً .. وغيرهم) . ومن ثم فإن صراع هملت (ومن ثم تردده) كان نتيجة أن حادث القتل قد نشّط التنظيم الوالدي الداخلى وقلقله ، في الوقت الذى كان يُنتظر فيه - تلقائياً - أن يتقمص الوالد الميت على نحو أعمق . وترجع

هذه القلقلة دون التقمص إلى كيان هملت الحساس المرن النامي المعوق معاً . وهكذا واجه هملت مشكلة نموه الأساسية ، وليس مشكلة الثأر لأبيه ؛ فأبوه في الداخل ، وسيزداد «دخولاً» كلما تخلص «فيزيائياً» من «آباء» الخارج ، دون استيعاب أو تمثل ولاقى . وهذا ما جعل هملت يكاد «يكتشف» هذه الخدعة التي يستدرجه إليها الشبح[٥٦] ، بديلاً عن مسيرته التنموية الذاتية . وهكذا وجد هملت نفسه ملقى في «مأزق نمو» لا يسعفه فيه كل الاقتراحات المطروحة (من ذاته وأشباحه وأصدقائه وأمه جميعاً) - ذلك أنه يقتل العم والحلول محل الوالد لن يكون إلا والده ؛ وهو بترك العم والهرب بعيداً عن المواجهة لن يكون نفسه النامية ، بل نفسه الهاربة ووالده المقتول بداخلها يعايره ويلاحقه . وحين يلتقط هملت هذا المستوى من الصراع (ليس بالضرورة التقاطاً عمداً ممنطقاً) يعلن بصريح العبارة طبيعة القضية وأنها قضية نمو الكيان في مواجهة الداخل والخارج معاً . إذن فالسؤال ليس هو «هل يقتل العم ، أو يؤجل قتله ، أو يهرب من مواجهته ؟» ؛ ولا هو في «هل يستولي على الملك فيضاجع الأم (في خياله) ، أو يظل طفلاً سلبياً معتمداً يضاجعها في معركة سرية أيضاً ؟ . السؤال هو ما صرح به ، نتيجة المواجهة والقلقلة «أن يكون . . أو لا يكون» - «يكون» نفسه ، مستقلاً عن الوالد ، متمثلاً له في الوقت نفسه ، إذ يستوعبه نتيجة للمواجهة الجدلية البنائية ؛ أو «لا يكون» حين يصبح

صورة والده (أي والده) ، أو عكسها تماماً (حتى لو كان اسمه هملت) ؛ فهو في الصورتين «لم يكن» الخطوة التطورية الصاعدة منه ومن والده معاً ، بل ظل إما والده نفسه ، وإما عكسه ؛ وهذه هي «اللاكينونة» . وفي مواجهة هذه القضية الجذرية لا بد أن تعاد حسابات قتل العم بمحاولة الإجابة عن السؤال : ثم ماذا ؟ هل هذا القتل - إن تحقق - سيخدم اتجاه الكينونة أو سيلغي أحد شقي الصراع الذي هو أحوج ما يكون إليه في هذه المرحلة الحرجة ، بعد أن ألغيت مواجهته مع والده المقتول ؟ إن الصراع إذن ليس بين «والد» غريم لا بد أن يختفي كما اختفى الوالد القديم ، ولكنه صراع مع (وليس «ضد») «والد داخلي» لا يختفي باختفاء أصله «في الخارج» ، بل يلزم أن يتمتع تنظيماً مستقلاً ، ثم يبارع بإسقاطه إلى الخارج على «والد» أو «عم» لتنقلب المعركة جزئياً إلى معركة خارجية ؛ إذ لا بد أن يواجه هذا التنظيم المتمتع في الداخل مثيراً من الخارج . وباستمرار الرحلة بين الداخل والخارج يتولد البناء الولافي للمخلوق الجديد ، و«يكون» هملت الذي هو ليس «مثل» ولا «عكس» والده ، بل «هو» ما نما من خلال هذا التنظيم السلطوي الجاهز وعلى حسابه ، دون بتره أو إغفاله . مرة ثانية : كأن التحدي الذي ألقي في وجه هملت دون هوادة هو إدراكه أن نجاحه في قهر سلطة الخارج «الوالد . . فالعم» ، والتخلص منها ، هو نجاح فاشل ؛ لأنه يؤدي إلى إنهاء معركة هو أحوج ما يكون إلى خوضها .

وربما كانت مشكلته مع أمه (تنظيم والدي أيضاً) هي على نفس الوتيرة مع اختلاف نوع القهر ؛ فقهر الأم هنا هو سلطتها الامتلاكية ليظل (هملت) طفلها المعتمد أبدا . وعلاقة هملت بأمه وأبيه هي أوضح دلالة على الفكرة التي ذهب إليها «رولو ماي» Rollo May في تأكيد أن الصراع الأساسي - بغض النظر عن شكله الظاهري - هو صراع النمو للاستقلال . وهذا ما حاول أن يفسر به شخصية «أوريست» (انظر بعد) . وهذا الرأي ينطبق على حالة هملت أكثر مما ينطبق في حالة «أوريست» ، حيث تعلن هنا المشكلة صراحة بلغة النمو والكينونة[٥٧] ، وحيث يصبح قتل (التخلص من) العم (بعد الحرمان من الأب) بمثابة إعلان «إجهاض» نمو هاملت .

وهذا الحرص على النمو - ضد الرغبة في الهرب بالبتر فالإجهاض - هو الذي يفسر عواطف هملت تجاه عمه ؛ فهو «محبوب مكروه» ؛ لأنه «لازم لسد الحاجة وإكمال المسيرة ، وفي نفس الوقت هو سبب في هذه الانحناءة العنيفة في مسيرة النمو على نحو لا يحتمل . إذن فمن الضروري أن يبقى ، وفي الوقت نفسه من البديهي أن يدفع ثمن فعلته . وهذه الثنائية العاطفية هي أمر طبيعي تجاه «الوالد» (في الداخل والخارج) . وكونها تتجه نحو العم هو دلالة على أن العم «الآن» يقوم بدور الوالد بكل تناقضاته الطبيعية . وشيكسبير لا يدع مجالاً يسمح لنا برفض هذه الطبيعة (حتى لو خفنا منها أو أجلنا مواجهتها بمحاولة تفسيرها) . وموقف هملت في مواجهة أمه كان بادياً ، بل في علاقته بأوفيليا كذلك .

وعلى ذلك فإن رفضنا «لما هو نحن» هو الذي قد يفسر ادعاءنا عدم الفهم ، ومسارعتنا لاتهام المؤلف بالغموض . وحتى التفسيرات الأوديبية الجنسية إنما تستقطب قضية النمو إلى صراع جنسي ثلاثي أو أكثر . وقد يثبت أنه ليس سوى إسقاطات لتركيبات قائمة تبحث عن «مجال» في الخارج يساعدها في الجدل الصعب ، وقد تتخذ شكلاً جنسياً[٥٨] أو غير ذلك . فالمشكلة هي أساساً «أن يكون أو لا يكون» ؛ ولها أشكال متعددة ومسالك مختلفة . وإذا كان الجنس هو أحد هذه الأشكال أو المسالك ، فالعدوان (غريزة أسبق وأخطر) هو وسيلة أخرى . وقد أدت المغالاة في التفسيرات «الجنسية» إلى تجاوز المشكلة الجوهرية «الكينونة» ، ثم إلى تجاوز تقييم دور العدوان «في ذاته» في رحلة النمو لتحقيق الكينونة ، حتى إنه كلما أطل العدوان برأسه سارع المحللون المفسرون إلى البحث عن دافع «جنسي» وراءه ، وكأن العدوان ليس دافعاً بقائياً تطورياً في ذاته ، وكأنه لا بد أن نجد ما يبرره في دافع آخر وليس في صلب الحياة نفسها .[٥٩]

* * *

ثم نعود إلى موضوع التردد الذي أدهش الناس وحير النقاد ، وله أكثر من مظهر في المسرحية ، سواء في الأحداث أو

الأقوال (الأشعار) أو الاستغراق فى التفكير أو حوار الأحياء والأشباح .. الخ . والتردد – من منطلق تركيبى – هو إعلان لنشاط مستويين معاً ، بالتبادل السريع أو بالتنافس المتذبذب ، وإلى درجة أقل بالصدام المؤقت . وهذا ما ظهر جلياً فى موقف التردد الذى أثار كل هذا التساؤل ؛ لأننا لم نتعود مواجهة هذا التعدد الذى هو طبيعى للكيان البشرى . وقد تم تنشيط مستويين على الأقل من بنية هملت نتيجة لمقتل الوالد . وكما ذكرنا فإن الطبع (البصم)Imprinting الذى يظهر فى شكل تقمص شامل كان خليقاً أن يتم فور المقتل ، فيقفز هملت إلى ما هو «والد» (ليس هو هاملت) ، ويحل محله (يحل الوالد محل هاملت) فيبدو قوياً «شهماً» منتقماً . غير أن هذا لم يحدث نتيجة لتنشيط الكيان الطفلى (مشروع هملت النامى) فى نفس اللحظة ، فكانت المواجهة ، وكان الإسقاط إلى ما هو شبح ، وكان الحوار الذى لم ينته فى الخارج ، ولم ينقطع فى الداخل ؛ لأنه مع تنشيط الكيانين معاً انقلبت المشكلة من «أنتقم أو أهرب» إلى «أكون أو لا أكون» . ولم يقتصر هذا التنشيط على المستوى اللاشعورى لمواجهه فى الخارج بمحصلة نتاجه ، وإنما ظهر مباشرة فى الوساد الشعورى . ومادام هناك نشاطان متزامنان يحتلان الوعى معاً ، فلا بد من التردد بشكل قد لا يشل الإرادة فحسب[٥٩] ، بل يشل الحركة ذاتها ، لدرجة قد تصل إلى الجمود ذاته . فالشلل المؤقت ، والانتظار الساهم ، والحديث الداخلى – كل ذلك يعلن هذا التعدد فى «قيادة» السلوك .

لكن هذا التنشيط «معاً» ، الذى يظهر بوجهه السلبى فى شكل التردد المعوق ، هو نفسه أساس النمو الولافى الناتج من التناقض المواجهى . وثمة احتمالات أخرى تطل بوصفها بدائل يمكن أن نجد ملامحها فى المسرحية ، ويمكن أن نقول إن التنشيط معاً قد يظهر فى شكل التردد الكيانى ، أو المرض المُشِل ، أو يدفع إلى الاغتراب بالإسقاط أو بالإجهاض بالقتل أو النكوص . وهملت كان يصارع طوال الوقت للنمو ، إلا أن كل البدائل كانت تطل عليه بلا هوادة . ويظهر ذلك أكثر جلاء إذا ماعشنا المسرحية شعراً ولم نكتف بروايتها أحداثاً .

وهكذا نجد أن التفكير البنائى ينقلنا من مستوى «لماذا حدث» إلى مستوى «ماذا حدث» . وهذا المستوى الأخير يمكن أن يكون «حضوراً» فى ذاته ، يسمح بأن يعاش «مباشرة» قبل الإسراع إلى فك الرموز أو الترجمة .[٦٠]

* * *

ثم ننتقل إلى المثال الثانى «ديستويفسكى» ؛ فقد أوضحت فيما سبق خطأ «التشخيص» الذى حاول أن يستنتج أن نوبات الإغماء والسوداوية والخوف من الموت كانت نوبات هستيرية قبل الصرع ، ثم ذهب يستنتج من ذلك دلالتها على أنها توحُّد مع شخص ميت .. الخ . وقد أبنت هناك كيف أن هذه النوبات – بوصفها المتاح – ليست سوى تنويعات لنوبات الصرع . ومع ذلك فإنى لم أقصد اختزال حالة ديستويفسكى إلى «مرض الصرع» على أساس أنه ليس له علاقة بإبداعه ، بل لعل العكس هو الصحيح . وقد تناولت هذا الموضوع فى دراستى لروايته الناقصة نيتوتشكانز فانوفا[٦١] ، حيث نبهت إلى وجه الشبه ووجه الاختلاف بين التنشيط المرضى والتنشيط الإبداعى ، وبينهما وبين الإيقاع النوابى الدورى فى مسيرة النمو ودوراتها . والذى يهم أن أعيده هنا بإيجاز هو أن الدراسة الوصفية لما هو «صرع» فى الطب النفسى ، والاكتفاء بتشخيصه وعلاجه بمضاداته ، هى حائل جذرى دون أى فهم محتمل لهذه الظاهرة المتعددة الأعماق والأبعاد ، والمعلنة لطبيعة تركيب المخ ونشاطه بنائياً ونوابياً ، وهذا (الحائل) يجعلنا ننظر إلى هذا المرض (وكل مرض) بحسب ظاهر شكله بمقياس الشذوذ والإعاقة فلا نتعمق منبعه أو تنظيماته أو بدائله أو غاياته (ولا أقول أساساً أسبابه ودلالاته كما يركز التحليليون) . ومن هذا المنطلق اجتهدت أن أبين أن الوجه الإيجابى لهذا المرض هو الذى سهل على ديستويفسكى رحلات «الداخل والخارج» حتى اكتسب هذه القدرة الفائقة التى سمحت له أن يعيش شخوصه – بما فى ذلك الأطفال – فيصف لنا هذه المساحة المترامية من الدراما البشرية الزاخرة ؛ إذ قد افترضتُ هناك أنه « . . . لو دب النشاط (الصرعى)[٦٢] وانتشر (دون تفريغ فجائى شامل) .. وبدلا من أن يعود الحال إلى ما كان عليه ، ترتبت المعلومات[٦٣] الكامنة فى شكل جديد . . . » ، ثم «إن درجة النشاط الفجائى التى تفرغ فى شكل سلوك صرعى مرضى ، هى ما يعنى الأطباء والأخصائيين ؛ أما درجة النشاط الفجائى الممتد ، التى تتيح إعادة ترتيب مبدع وتوليفه فى شكل استعادة وإعادة معايشة وتنظيم وصياغة ونقل ، فهى الصورة الإيجابية للصحة الفائقة فى حالة الإبداع .

وقد كان من ناتج هذا التنشيط الإبداعى النوابى فى أعمال ديستويفسكى أمران :

الأول : أن معظم (وربما كل) المنطبعات الآتية من خارج ، والكامنة من الجذور ، أصبحت عرضة «لتعتعة» مناسبة تجعلها لبنات جاهزة للبناء الإبداعى الفياض . وقد يكون هذا سر تعدد الشخصيات وفيض الإنتاج وثراء التفاصيل فى آن واحد .

والثانى : أن هذه الشخصيات قد اصطبغت من جانب أو آخر بلون معاناته الذاتية التى لها علاقة مباشرة بالوجه المرضى لهذا التنشيط . ومن هذا نستطيع أن نفهم هذا العالم الهائل من المرضى (تخصص ديستويفسكى الدقيق) ، وفى الوقت نفسه نفهم التنوع الهائل فى شخصياتهم ، بحيث يستحيل القول الساذج بأنهم ليسوا سوى ديستويفسكى .

وإذ نتذكر أن تلك المنطبعات الواردة الكامنة ليست فى النهاية إلا نوات تنظيمية داخل البناء النفسى ، يمكن أن يفيد فهم

برجسون[٦٤] حين يرى أن مؤلف الدراما «لا يحتاج أن يرى شخوصه في الحياة من أجل أن يصورهم ، وإنما هو يستخرجهم من ذاته التي تضم إلى حالة الإمكان ذوات أخرى كان يمكن لأي واحدة منها أن تكون ذاته لو وافت الظروف وطاوعت الإرادة . فشخصية مؤلف الدراما تضم شخصيته التي يعيشها لنفسه ، وتضم إلى ذلك عدداً من الشخصيات غافية أو نائمة ، لا يزيد هو على أن يوقظها ، فإذا هي تتحرك وتسعى ، وترقص رقصها المقابري ، فيأخذ يصورها»[٦٥] .

فديستويفسكي إذن مدين جزئياً لمرضه – ونحن كذلك . ولكن لابد أن يتضح أن المرض في ذاته ليس هو المعْني بصاحب الفضل ، وإنما التنشيط الباعث له أو لبديله ؛ ذلك لأنه لو ينقطع هذا التنشيط النوبي في عملية ولافية إبداعية ، فإن صاحبه سوف «يرتد» إلى وجود ساكن أدنى . فالاختلاف في «جرعة النشاط» وما يترتب عليها ، وكيفية استيعابها . والإبداع هو المسار الإيجابي المركز لهذه العملية . والنمو يمثل المسار الإيجابي الممتد ؛ أما المسارات السلبية فهي الإجهاض الصرعي ، والتناثر التركيبي ، والتجمد المشوش ، وما يصاحب كل ذلك من مظاهر مرضية . ومما تقدم نستطيع أن نخلص إلى نتيجة تقول :

إن التفسيرات «الرمزية» و «العِلّية» تزداد كلما قلّت معارفنا عن الظاهرة المعنية ، تركيباً بنائياً حالياً ، ومعنى غائياً مباشراً . فتفسير نوبات ديستويفسكي قبل الحالة الصرعية ، بعلاقته بوالده بدت مناسبة حين افتقرنا إلى معلومات كافية عن أشكال الصرع الأخرى ، والتركيب البنائي للنشاط الصرعي ومكافئاته ، واختزال شخوص ديستويفسكي إلى ما هو «ذاته» ، و «ذكرياته» تحت تأثير تأثره بمرضه ، بدا لائقاً حين افتقدنا فكرة «تعدد الذوات» و «وحدات الأنا» ، وما يمكن أن يجرى عليها من تنشيط يومي عادى (أثناء الحلم) أو فجائي مجهض (في نوبة الصرع) أو بنائي ولافي (أثناء الإبداع) .

ويديهي أن هذا الاجتهاد هو ما استقبل به دعني – بأرضيتي المعرفية الخاصة – ما هو ديستويفسكي شخصاً ومبدعاً ، دون إلزام بحتم علمي معين .

٨

اخترت المثالين السابقين لشيوعهما أولاً ، ثم لأني سبق أن تناولتهما في مناقشة مخاطر الاختزال التشخيصي ثانياً ، ثم رأيت أنه ينبغي أن انتقل إلى أمثلة مقابلة من واقعنا الخاص ، فأبدأ بتراجم اتبعت المنهج النفسي ، ثم أنحو إلى مراجعة عينات محدودة لنقدنصوص أدبيةبنفس المنهج ، وسوف ألتزم في حدود المقدمة أن أراجع النقد وما استشهد به ، دون أية إضافة من النص الأصلي ، فهذه مرحلة لاحقة إن أتيحت لها الفرصة .

وبالنسبة للتراجم فمن البديهي أن نختار العقاد نموذجاً مناسباً . ولنبدأ برائعته «ابن الرومي» .

يرى جابر قميحة في المنهج النفسي ، فيما يختص بالتراجم الأدبية ، صورتين واضحتين ؛ هما الصورة الهادئة المعتدلة ، والصورة العلمية المتطرفة . وواضح ما وراء هذا التقسيم من نكرة مهمة ؛ ولكن اختيار التسميات يحتاج إلى مراجعة ؛ إذ لا يصح أن يفرق ما هو علمي عما هو متطرف ؛ فالتطرف يكون عادة في العقائد مواكباً للحماسة الدينية والمذهبية ، كما أن الهدوء والاعتدال ليسا من صفات التحرر من النظرية ، وهما يتنافيان مع التلقائية المبدعة التي ينبغي أن يتصف بها الباحث الطليق من النوع الأول ، بل إن هذا الباحث – وهو العقاد في ابن الرومي – يمارس عملية متفجرة ومقلقلة ؛ إذ هي خلاقة وطلقة ، في حين أن الباحث من النوع الثاني – العقاد (والنويهي) في أبي نواس – يسير مكبلاً بأبجدية مُلْزِمة . لذلك فإني أقترح – مؤقتاً – أن نسمى الصورة الأولى (ابن الرومي) النقد النفسي التلقائي المبدع ، في حين نسمى الثانية (أبا نواس) التقويم النفسي المحدود[٦٦] . والآن ، إلى الأمثلة :

المثال الأول :

حين يتكلم العقاد عن«الطفولة النامية» التي تصف ابن الرومي ، تلك الطفولة التي «لا تجف ولا تشيخ»[٦٧] نشهد له بالتلقائية والإبداع . وفي نفس الوقت فهو يتحدث بلغة نفسية صريحة وسليمة ، يصف فيها ما وصل إليه ، واعتمل في نفسه بشكل مباشر ، ويستشهد على صحته من شعر الشاعر وسيرته . ثم يأتي «إريك بيرن»[٦٨] بعد ذلك بنحو ثلاثين سنة ليتكلم عن «حالة الذات الطفلية» في كل منا . ولو علم بذلك العقاد تفصيلاً – حسب ما تطور إليه فيما بعد – فلربما عدل (بغير وجه حق) عن استعمال تعبير «النامية» ليلتزم بلغة العلم . فإريك بيرن يتكلم عن «ذات طفلية» ، لكنها لا تتصف بالنماء المتجدد كما توحى الكلمة التي اختارها العقاد وصفاً لما «رأى» ، بل إن الذات الطفلية – من منظور بيرن – تذوب فيما أسماه «الناضج المتكامل»Integrated Adult باستمرار النضج الحقيقي . لكن العقاد بحدسه الأدبي أعطانا بعداً أصيلاً لاحتمال أن «ينمو الطفل فينا طفلاً» . إذ يكتسب قدرات متزايدة مع احتفاظه بحلاوة طفولته ونقاء صدقه وتلقائية بساطته . والعقاد لا يشير إلى فاعلية نضارة الطفولة في دفع الإبداع – وهي عملية أصيلة وعامة ، ولا تتعلق بمفهوم بيرن – ولكنه يشير إلى ظهور «ملامح» هذا الطفل النامي في «محتوى» الإبداع ونبضه . كما أن تعبير «الطفولة النامية» ليس هو المرادف المباشر لتعبير «الطفل الكبير» ، الذى وصف به العقاد ابن الرومي في موقع آخر ، حيث إن استقبلت التعبير الأول بما يشير إلى طفولة دائمة التجدد والنمو والنضارة ، في حين أن تعبير «الطفل الكبير»[٦٩] هو تعبير

أكثر سكوناً . ورؤية العقاد مقبولة في الحالتين ، والسياق يسمح بالاستنتاجين ، وربما يرجع ذلك حقاً إلى ضعف «الوصاية» العلمنفسية على فكر العقاد آنذاك .

والمسألة تحتاج إلى بعض النقاش ؛ فالعقاد كان يرى أن كل «اعتراف»شجاع ذكى بما «فى الداخل»هو نوع من البراءة الطفلية ؛ مع أن ذلك قد يشير أساساً إلى قدرة الشاعر على المخاطرة برحلة الداخل/الخارج بأقل قدر من الحيل النفسية الدفاعية . لكن السياق كله - أو أغلبه - يجرى فى صالح قبول رؤية العقاد كإضافة محدودة من قارىء ناقد حساس .

٢- -إن ما هوطفلى ، إذ يُرى فى محتوى نتاج شاعر ، إنما يحتاج إلى عمق مناسب لنرى تكامله مع ما هو يافع وكهل وغير ذلك مما تتشكل منه المسيرة الولافية التى لا يمكن استيعابها إلا باحتمال رؤية - وممارسة - مواجهة الضدين للتفاعل الخلاق والتوليدالتصاعدى . ولكن يبدو أن العقاد لايحتمل ذلك أصلاً؛ واهتمامه المفرط بتأكيد نمط محدد للشخصية إنما يشير إلى موقفه الساكن ، ومن ثم تسكينه لما يرى . ولم يحل ما اقترحه من مسألة «مفتاح الشخصية» من هذا السكون والميل إلى الاستقطاب والاختزال ؛ فهو يميل غالباً إلى افتراض رجحان أحد الضدين ، ويلتمس التأويلات لظهور الضد المقابل . وعلى سبيل المثال نراه يفسر شهادة ابن الرومى على نفسه بالحقد بأنه ادعاء للحقد وليس حقداً ، أو بأنه لتخويف الناس من قدرته على الحقد ، أو بأنه كان يتعاطى صناعة البرهان فأحب أن يمتحن قوته فى المنطق والفلسفة[٧٠] ، ويستشهد على ذلك - ضمن شواهد أخرى - بأنه ذم الحقد كما مدحه . وكل هذه الاستنتاجات والدفاعات تشير إلى أحادية زاوية الرؤية نتيجة للعجز عن استيعاب الحركة الجدلية ، وعن عدم تحمل مواكبة «قفزات النمو الكيفية» . وقد يرجع ذلك إلى شخصية العقاد الصارمة - برغم موسوعيته - كما قد يرجع إلى منهجه الفكرى الذى يميل فى أحيان كثيرة إلى الإفراط فى «الالتقاط - فالتعميم»[٧١] . وقد يكون الشاعر ذاته (ابن الرومى) لم يحتمل هذا التناقض ، فسارع بالتراجع رغم روعة الرؤية . ولكن من أين لابن الرومى أن يقول :

وما الحقد إلا توأم الشكر فى الفتى
وبعض السجايا ينتسبن إلى بعض»

إن هذه الرؤية ليست طفلية ، ولا هى مجزأة ، ولا هى تحتاج إلى تأويل . ومهما تراجع الشاعر فى البيت التالى فخص الحقد بذى الإساءة ، وخص الشكر بحسن القرض[٧٢] ، فإنه قد أبلغنا رؤية متداخلة لا فكاك منها وهى تعلن لحظة حدس عميق ، اكتشف فيها كيف ينتسب الحقد إلى الشكر والعكس بالعكس . وهذا الانتساب لا يقتصر على وحدة الأصل بل على وَلاَف المسار . ثم يتراجع الشاعر - وله ذلك- ويؤول الناقد - وله ذلك أيضاً . ولكن يظل الاستقطاب الأخلاقى أضعف من الحدس الشعرى . وإذا كان العقاد قد سمح لنفسه برؤية اقتراب الضدين بتبادل سريع «وربما تعاورته الحالتان فى لحظة واحدة»[٧٣] ، فإنه (العقاد) جعل نتيجة ذلك هى (الحيرة) وليس الاستيعاب المتحمل . ومن ثم ذهب العقاد ينفى بالحجة تلو الحجة حقد ابن الرومى أصلا ، ويذهب إلى أن اعترافه به أدل على عدم وجوده . والناقد هنا أولى باللوم من الشاعر ؛ ذلك أن«حركة»بصيرة الشاعر المخترقة لطبقات وعيه ذهاباً وإياباً قد تفرض عليه رؤية ما لايحتمل ، وقد يتراجع ، وقد يعود ، والناقد يواكب «حركته» هذه ، لا ليبرر تناقضاتها ويرجح أحد شقيها ، وإنما ليجمع مفرداتها فى كل جديد لم يقدر الشاعر بفيض صوره أن يلم به . لكن العقاد بتفسيره النفسى الأحادى البعد ، اضطر إلى تثبيت عامل غالب يقيسه بمقياس محدد الوحدات ، وأغفل - مضطراً فى الأغلب - الوضع الدائم النمو لما هو شعر وشاعر ، حيث تكون الصفة الأساسية هى عنف الترحال بين الداخل والخارج ، وسرعة الانتقال من «مستوى رؤية» إلى «مستوى رؤية آخر» ، إلى مستوى سلوك ، بحيث تتلاحق الصور الشعرية وكأنها بلا رابط واحد ، على نحو يحتاج إلى تأويل نقدى . والواقع أنها تحتاج إلى عمق لامّ ، لا يتم إلا بمواكبة ممسكة بالأطراف جميعاً . والتفسير النفسى (الأخلاقى والطبعى معاً) يفترض منظومة معرفية شائعة تعينه على تأويل التناقض الظاهرى بشكل ما ، فتسكن النظرة وتضحل الرؤية : (١) «فالمطبوع على الصراحة لا يكون مطبوعاً على الحقد» ، أو (٢)«إن الحقود لا يشهد على نفسه بحقده»[٧٤] . وهو يلقى الرأيين كالقوانين ؛ والرأى الأول يقابل بين ضدين ليسا بضدين أصلاً ، بل إن الحقد يستلزم قدراً من الصراحة حتى يطلق إرادة العدوان التأثيرى من عقالها ؛ واستعمال تعبير «والمطبوع على» يحرمنا من رؤية معركة الشاعر مع «طبعه» وهو ينقده أو يخترقه أو يتجاوزه . والرأى الثانى لا يوجد ما يبرر التسليم به كقاعدة أخلاقية أو طبعية ؛ فمن الحاقدين من يفخر بحقده ؛ ومنهم من يُؤجّر ليحقد ويحسد . والتراث والقصص الشعبى ملىء بما يثبت ذلك ، ولكنه الالتقاط فالتعميم .

ونخلص من عرض هذا المثال المحدود إلى القول :

«إن العقاد بغلبة طبيعته أحادية النظرة (بمعنى الاستقطاب لا بمعنى ضيق الأفق) ،لا يحتمل مواجهة التناقض (ربما فى ذاته ابتداء وبالتالى فى طفله الحبيب الكبير ابن الرومى ؛ فهو لذلك لم يستطيع أن يراه حقودا شاكراً فى آن واحد ، فكان لزاماً عليه أن يفسر ويؤول ، وأسعفته معلوماته النفسية والطبيعية فوضع القوانين وأفتى ، وكان فى كل ذلك القارىء الحساس المحق ، الموضح لجانب رؤية وضوحاً نحن أحوج إليه ، ولكنه مجرد جانب . ولم تكن قد أصابته - بعد - وصاية تحليلية نفسية ، أو طبية غدد صمائية ، كما سيأتى حالاً

المثال الثاني : أبو نواس ، عند العقاد[٧٥] (والنويهي) :

من سنة ١٩٣١ إلى سنة ١٩٥٣ (من عمر ٤٢ عاماً إلى عمر ٦٤ عاماً) ازداد اطلاع العقاد - بداهة - على المعارف النفسية وبخاصة التحليل النفسي . ويبدو أنه انبهر بمعطيات التحليل النفسي بخاصة ، لأسباب بعينها . وبالرغم من إعلانه قبوله لملاحظات التحليل ، وتحفظه إزاء تأويلاتها ، فإن لهجته في الدفاع عنها (وبخاصة في مواجهة طه حسين) وأسلوبه في اتباع طرقها واستعمال أبجديتها ، يشير إلى اقتناع بتأويلاتها وليس فقط بملاحظاتها . وقد كان أثر كل ذلك «وخيماً» على دراسته لأبي نواس ؛ فقد بدا أن هذه المعارف لما دخلت إلى فكره حرمته تلقائيته التي ميزت ترجمته لابن الرومي . ويكفي أن نقرأ العنوان الفرعي لكل من الدراستين حتى نعرف الفرق بينهما : ابن الرومي «حياته من شعره» ؛ أما أبو نواس فهي «دراسة في التحليل النفساني والنقد التاريخي» . هكذا ، مباشرة !

وقد عيبت هذه الدراسة من أكثر من دارس وناقد وأديب بما ينبغي ، وبأقل مما ينبغي . ولا يمكن لغرض هذه المقدمة وفي حدودها ، أن أناقش بعض التجاوزات العلمية والتحليلية النفسية التي اضطر إليها العقاد في سنه هذه وظروفه تلك ، ولكني أذكر القارئ بما أسميته ظاهرة «الالتقاط - فالتعميم» ، فقد غلبت على الدراسة من أولها إلى آخرها . وأكتفي هنا بذكر بعض الملاحظات ؛ مثل :

١ - إن المعلومات الطبية (والفسيولوجية) الواردة عن «أسرار الغدد» (فضلاً عن أن كثيراً منها قد نسخ علمياً) لا مبرر لها أصلاً ؛ فهي معلومات جزئية لا قيمة لها في شعر أبي نواس أو شكل جسمه أو طبيعة نموه (حيث لم يكن مريضاً بأي مرض غُدّي إطلاقاً ، (كما لا يوجد إلا ارتباط واه بين الشذوذ والغدد) . وحتى لو كان ، فإنه لا يمكن إثبات العلاقة بين وجود عاهة الغدد الصمائية تلك والسلوك الفكري بخاصة ، والإبداع بوجه أشد تخصيصاً .

٢ - بالنسبة للتحليل النفسي (وبرغم تحفظ العقاد الموقوف عن التنفيذ كما أوضحنا) فقد ذهب إلى استعمال جزئيات المعلومات من أمثال «لازمة التلبيس» ، «ولازمة الارتداد» الخ ، بشكل محدود ، وبالمفهوم الذي عثر عليه ، ربما بالمصادفة . فالارتداد - مثلاً - يقول عنه إنه من لوازم النرجسية ؛ «فهو الذي يعرف أحياناً باسم الصفات الثانوية» (!!) ثم يشرح شيئاً أشبه بالتقمص ؛ ولعله يقصد الارتداء . وهو كذلك يبالغ في دلالة ما يبدو أنوثة لأبي نواس ويرجعه إلى النرجسية ، برغم أن ثنائية الجنس ، من عمق معين ، هي من ألزم أرضية الإبداع . ويمضي في سائر اللازمات يلتقط ويعمم ويشخص بما لا داعي لتكراره هنا ، حيث عورض بما فيه الكفاية . وكان نقد طه حسين من أدق ما قيل في هذا الصدد ، برغم ما جاء به أيضاً من تجاوزات في الرفض .

وتقع في نفس السلة دراسة النويهي لأبي نواس ، حيث بالغ في تجاوزاته وتعميماته وتشخيصاته بما لا يحتاج إلى إعادة تفنيد[٧٧] .

ونكتفي بأن نشير إلى أين يذهب بنا الإصرار على التفسير الأوديبي مثلاً . لقد ركز النويهي على أن أبا نواس قد قام بإحياء animation الخمر كائناً أنثوياً مجسداً[٧٨] . وهو يفسر هذا الإحياء بأن أبا نواس أحس نحوها بإحساس جنسي[٧٩] ، ثم أحس بعد ذلك نحوها بأنها أمه[٨٠] . وهكذا تكتمل عقدة أوديب برغم أنف كل شيء ، لمجرد أن شاعراً خاطب الخمر على أنها كائن حي يرضى ويسخط ، أو أنها العذراء تفض عذريتها ، أو الأم ترضع طفلها . والتعيين Concretization والإحياء animation هما من أهم أدوات ما هو شعر ، دون أي حاجة إلى تفسير لاحق ، بل هما من أخص خصائص الفن بعامة ، دون إعلان شذوذ أو انحراف أو مرض أو أوديبية . ولو أننا تنازلنا عن حشر المعاني والصور في النظريات ، لظهرت الخمر كما رآها أبو نواس وأحبها وطرب بها وطرب لها وعاتبها وحادثها وشكرها وخاصمها ورضع منها وألهها . وكل هذا لا يصف إلا دقة إحساس شاعر سكر أو لم يسكر ، بل الأرجح ، أنه لم يسكر بالمعنى الغيبوبي الذاهل ، وإلا لما قال كل ذلك ، بل لنام أو هام على وجهه عَيِّاً حَصِراً . حتى المخمور العادي قد «يحيي» الخمر تؤنس وحدته في ركن حانة مهجورة ، فتراه - قبل أن يغيب - وهو يناجي كأسه ويستلهمه ويواعده ، دون جُنْثُنَةٍ أو أوديبية . بل إن أبا نواس قد عاش خبرة تأثير الخمر بوعي فائق سبق اجتهاد العلماء اللاحق ؛ فقد عايش - ووصف - فعل الخمر المباشر في «تحتمة» التركيب الواحدي للذات ، ذات شاربها ، فتتعدد - دون جنون - كخطوة أساسية في طريقها (الذات) إلى إعادة التركيب في إبداع محتمل . يقول أبو نواس :

وما الغبن إلا أن تراني صاحيا
وما الغنم إلا أن يتعتعني السكر[٨١]

«والتعتعة» تحديداً هي اللفظ العربي الذي اخترته (دون ترجمة !!) ليصف هذه المرحلة الباكرة من البسط النموي أو المرضي ، التي تحقق فض التسوية المؤقتة أو الاشتباك الجامد المحقق لواحدية الذات مرحلياً . وهي العملية نفسها التي تحدث - صناعياً - نتيجة للسكر ؛ وهي العملية نفسها التي تسبق الإبداع[٨٢] . وأبو نواس لا يكتفي بذكر الظاهرة ، بل هو يصف نتيجتها من تعدد يعيه فيستوعبه فيبدع به فرحاً شاكراً :

ما زلت أستل روح الدن في لطف
وأستقي دمه من جوف مجروح

حتى انثنيت ولى روحان فى جسدى
والدن منطرح جسماً بلا روح

وهذا بعض فعل الخمر - مباشرة - فى كيان مرن قابل للتحريك وليس كياناً هشاً جاهزاً للتناثر فالإعياء[٨٣] .

ثم إن النويهى يذهب إلى تشخيص أبى نواس بالشذوذ والمرض الصريح ، ويصر على ذلك بجرأة نادرة ، حيث يؤكد أنه ما ذهب فى تأويله لأبى نواس هذا المذهب إلا لشذوذه المرضى، وتصل به شهوة التشخيص إلى القول بأن أبا نواس كان فى أواخر حياته على حافة جنون الهوس والاكتئاب[٨٤] ، يفسر به فترات زهده ومرارة فلسفته فى ذبذبتها مع حالات نشوته وجذله ، بل لا يتردد فى أن يحدد «السبب» لهذا المرض : «والذى أسرع بدفعه إلى هذا الجنون وكاد يقذفه فى حفرته كان نفس الدواء الذى تداوى به : الخمر» !!! والأمر لا يحتاج إلى تعليق ؛ لأنه إذا بلغت الهواية النفسية والشهوة التشخيصية هذا المبلغ الذى عجز عن إدراكه الأطباء فى جامعاتهم ومستشفياتهم ومعاملهم أمام مرضاهم ، فلا تعليق . ومع ذلك ، فالأمر لا يتعلق فقط بأى التشخيصات اختار ، وإنما يتعلق أساساً بالحد الفاصل بين الصحة والمرض ، بل بالحد الفاصل بين الإبداع والمرض ؛ فحتى فرويد نفسه لم يعد الشذوذ الجنسى مرضاً فى ذاته . ومسار حياة أبى نواس ، منحرفاً أو شاذاً أو سوياً أو ثائراً ، ليس فيه ما يعلن الإعاقة المرضية أو التناثر المعجز أو الاضطراب المحدد ، الذى يصل بحدسه الإبداعى إلى وصف أعمق خلجات النفس على نحو لم نعتده ، يضىء لنا الطريق ، ولا يُظلمه على نفسه أو علينا[٨٥] .

ومهما يكن من أمر ، فلنذكر أن «رؤية» تركيبنا الداخل بطبيعته غير المألوفة لنا فى الحياة العادية لا تعنى أن هذا «الشذوذ» هو كيان معيش فى فعل يومى لمن رآه ؛ لأن مستوى السيكوباثولوجى غير مستوى السلوك ، وما يحكم الفرق بين السواء والمرض هو السلوك وليس جذوره . حتى السلوك نفسه لا يحدد المرض بحالة الاختلاف عن النمط الإحصائى ، وإنما بشكوى صاحبه وإعاقته وشله . وكل ذلك غير وارد أصلاً فى حالة أبى نواس . ونتوقف عند هذا المنعطف لنعود إلى علاقة الشعر بالشاعر ودلالته على قائله فى فقرة أخرى من هذه الدراسة .

هذا فيما يتعلق بعينة «التراجم» المؤسسة على المنهج النفسى ؛ أما بشأن محاولة تفسير العمل الأدبى ذاته بنفس المنهج على مستوى نشاطنا المحلى فسوف أركز على ناقد واحد (عز الدين إسماعيل) لأنه يمثل هذا الاتجاه بشكل متميز ، مع بعض الاستطرادات المحدودة لغيره إذا لزم الأمر (مثلما فعلت مع العقاد) . وسوف ألتزم بمراجعة نقده دون الأصل كما ذكرت ، ولن أخرج عن مقتطفاته .

ونبدأ بمراجعة تفسير مسرحية «سر شهرزاد» لباكثير كما قدمه عز الدين إسماعيل[٨٦] ، حيث أورد فى هذا الشأن محاولات متجاورة - وليست مؤتلفة بالضرورة - يمكن أن نعددها كما يلى :

١ - أن شهريار قتل زوجته الأولى «بدور» وهو يعرف أنها لم تخُنه ؛ وقد قتلها لأنها صدّته رفضاً لشهوانيته ، فأحبط (جنسياً) ، فثار ، فانتقم منها بقتلها (حيث ارتبط معنى الرجولة عنده بتلك الصورة الشهوانية من الحياة التى يحياها) .

٢ - أن شهريار أقنعه «لا شعوره» (عن طريق الاستنتاج المعكوس) ، أن «بدور» كانت خائنة (=بما أنه قتلها) .

٣ - أن شهريار - ليحافظ على هذا الاستنتاج الحامى له من مواجهة الذنب الذى ارتكبه - ظل يكرر قتل بدور : أولا فى قتل زوجاته (البدائل) من العذارى بعد الليلة الأولى ، ثم بعد ذلك بقتلها (بدور) فى حلمه فى أثناء سيره وهو نائم .

٤ - أن شهريار انقسمت نفسه نتيجة لهذا الشعور الدفين بالذنب ، وأنه لم يكن له خلاص من هذا الشعور ، ومن ثم لم يكن لتتوحد ذاته ثانية إلا بالاستماع لصوت الضمير (رضوان الحكيم) بأن يكفر عن ذنبه بعمل الخير .

وبرغم ما فى أغلب هذه الاستنتاجات من وجاهة ، وبرغم ما بنيت عليه من «معلومات نفسية» ، فإن بعضها يبدو متأثراً بأبعاد متواضعة لم تستطع أن تغطى هذا التركيب المكثف لشخصية شهريار كما وردت فى المسرحية . وأكتفى هنا - كما وعدت - ببعض المراجعات كعينات لما يحتاج إلى إعادة النظر .

● أما أن الصد قد يؤدى «فى كثير من الأحيان . . . إلى العدوان» فهذا صحيح ؛ ولكن بما أن الناقد قد طرح بدائل لمسارات الإحباط ، إذن فهو يعرفها ؛ فكان المتوقع أن يكون التركيز على العوامل التى رجحت هذا السبيل (العدوان حتى القتل) دون غيره (العنة مثلاً) كرد فعل للإحباط . لذلك فإن الحاجة للبحث عن دلالة القتل تلح جنباً إلى جنب مع محاولة تفسير الدافع إليه .

● أما نظرية «الاستنتاج المعكوس» فهى جائزة ، وجائز مثلها ، وقبلها ، - لو صممنا على المنهج النفسى تفسيراً أو تحليلاً - أن يكون ثمة إدراك ضلالى Delusional perception[٨٧] قد أكد له الخيانة قبل القتل مباشرة ، وفى لحظة بالذات ، رغم علمه المسبق بغير ذلك ؛ لأن الصد الجنسى يُفَسَّر عند مثل

هذه الشخصيات (مثل شهريار) بأن فحولته ليست كافية لإخضاع «بدور» وجذبها ، فلا بد أنها تريد من هو أكثر فحولة ، أى أكثر حيوانية (ما يمثله العبد الزنجى) ؛ فهو (شهريار) مرفوض «لنقص فى الفحولة» (رغم كل ما يثبت عكس ذلك) ، وليس لنقص فى الرقة والطهارة كما يظهر من سطح حجج بدور (هكذا يفكر داخله) ، فتتركز غيرته فى حيوان أقوى منه ، ولا ينفع فى ذلك إقناع سابق أو لاحق ؛ فهو الإدراك الضلالى ، فالقتل .

- أما أن شعورا بالذنب قد نشأ نتيجة لهذا القتل «الخطأ» ، ترتب عليه انقسام الذات ، فإنه جائز أيضاً ، لكن تكرار فعل القتل له أكثر من وجه ؛ فهو يعلن - أيضاً - أن القتل لم ينفع فاعله شيئاً (شرب الماء المالح) ، وهو يعلن كذلك استمرار المشكلة الأصلية (المبهمة حتى الآن) ، وهو يعلن كذلك «إنكار» القتل الأول (وإلا فما الداعى للتكرار) .

- أما أن الحل النهائى (الذى لأم ذاته المنقسمة) كان هو التكفير عن الذنب بفعل الخير ، فهو حل لا يحرر النفس «حتى تعود إلى صاحبها أو يعود إليها صاحبها واحدة بلا انقسام» ، ولكنه حل ينكر الجزء القاتل الشرير حتى يلغيه تماماً ، بقهر «ضميرى» مقابل . إذن فهو لا يوحد النفس ، ولكنه يشكلها من «النصف الآخر» ، ليصبح فرداً عادياً ماسخاً مهذباً . وليس هذا ما حدث ؛ فالسندباد ليس هو «فاعل الخير» تكفيراً عن الذنب ، ولكن السندباد هو فارس المعرفة بكل طبقاتها . . وهذا هو مفتاح الاقتراح البديل ؛ وفى ذلك نقول (مع احتمال الوقوع فى الأخطاء نفسها) [88] :

يبدأ هذا الاقتراح من رؤية المؤلف والناقد (النفسى) على حد سواء ؛ فقد أعلنا - الواحد تلو الآخر - حاجة شهريار إلى أن يُرَى[89] (يشاف) فجوره الدال على فحولته . وهذه خطوة تعلن حدس المنشىء والناقد على نحو يجعلنا نقف أمامه كما ينبغى ؛ إلا أن الحاجة لرؤية «الفجور» داخلنا ليست هى الفجور (سلوكاً) ؛ فحاجة الإنسان إلى أن يُرى - عموماً - حاجة أصيلة فى الوجود البشرى ؛ وهى عميقة الغور ، قبل الجنس وبعد الجنس . والرؤية المطلوبة تشمل «التقبل» ؛ وهوية الرائى (المتقبل) لها دلالة خاصة ؛ فأن يُرى شهريار من «بدور» أو شهر زاد غير أن يرى من جواريه ؛ فالرؤية المتقبلة تكون ذات قيمة وجودية خلاقة حين يكون مصدرها شخصاً آخر ، يستطيع أن يبدى قبولاً (ولو مبدئياً) للمرئى «كما هو» ، لا «كما ينبغى» ولا «كما يريده» . وحين يكون «الشوفان» كلياً ، فلا تراه الجوارى إلا فحلاً جنسياً ، ولا تراه بدور إلا بعلاً دمثا ، وإنما تراه شهر زاد سندباداً يجمع الاثنين ويتخطاهما بالبحث الدائم عن معرفة متجددة أبدا للداخل والخارج (اللذان هما فى النهاية صورتان لوجه واحد) - عندئذ تصبح القضية التى تعلنها شهر زاد الأسطورة ، أو شهر زاد المسرحية (سر شهر زاد) هى قضية النهم إلى المعرفة ، والرؤية المتجددة الكشف لى وللعالم ، والحاجة إلى القبول الكلى ، كشروط أساسية لوجود البشر «معاً» ، بما يميز البشر . ومن هذا المنطلق تصبح عذراء كل ليلة هى المجهول الذى لم يكتشف من قبل ، وحين نفض بكارته فلا ينبىء إلا عن جنس لا يفى ، أو عمى لا يتقبل ، ينتهى دوره ليبدأ البحث من جديد[90] ، إلى أن تظهر شهر زاد فتمسك الخيوط من أطرافها المتعددة ، وتقبل كل «البدايات» برغم ظاهر تباعدها ؛ فهى تقبل فحولته وتنفخ فيها ، وهى ترى حاجته إلى هذا القبول أكثر من الفعل المترتب عليه ؛ وهى تلتقط حاجته إلى معرفة «الباقى» ، فتقدمه إليه فى حكايات «الخارج» (التى هى مساقط لما بالداخل من جانب ما) حتى تجعله يكتشف نفسه سندبادا ، لا فحلاً جنسياً (فحسب) ، ولا زوجاً مطيعاً ماسخاً (فحسب) ، بل إنساناً «يسعى» عشقاً فى المعرفة والاكتشاف . وهنا تقع أهمية مراجعة «النهاية» المختلفة ما بين حدس كاتب المسرحية وتفسير الناقد[91] .

ويكاد النص يصرح بما يبرّر هذه القراءة الجديدة من التركيز على الحاجة للرؤية من آخر ، من ناحية ، والشوق للمعرفة من ناحية أخرى : .

شهرزاد - يقولون إنك أكبر زير نساء أنجبته امرأة .
شهريار - وتخشيننى من أجل ما سمعت ؟ .
شهرزاد - كنت ياسولاى أخشاك من أجل ما سمعت ، أما الآن . . . . ، فقد صرت أخشاك من أجل ما رأيت
ثم تطلب أن يعفيها من ذكر ما رأت .

وعلى الرغم من أن هذا السياق يمكن أن يفسر ببساطة بأنه «وملوابه كمن سمعاً» ، وأن المقصود بالتمنع فى الرد هو النفخ فى فحولة شهريار بالإشارة دون العبارة ، إلا أن ترك الباب مفتوحاً (بعدم التصريح) ، بالإضافة إلى موقف شهرزاد «القاص» لعجائب «الداخل» - «فى الخارج» ، قد يسمح بتأويل النص إلى ما ذهبنا إليه حين تتجاوز الرؤية التركيز على الفحولة ، أو تأكيد عكسها ، ومن ثم إغفالها أو رفضها ، إلى الرؤية لكل ما يمكن أن يرى فى حكايات الليالى أو عالم الناس .

والحاجة إلى «الشوفان» قد تقبل رؤية جزئية «كبداية» لا تمنع رؤية الباقى . أما إذا فرضت الرؤية الجزئية نفسها كرؤية نهائية أو مطلقة ، مما يترتب عليه فرض الاغتراب أو الانشقاق ، فلا . وهذا هو شهريار يرضى ، بل يسعد ، حين تراه بدور فاجراً ، ولكن أن يكون الفجور مرادفا للجنون ، فهذا إعلان للاغتراب المرفوض ، ولا رد على هذا العمى من جانبها إلا بالقتل ؛ فالجنون فى صورته الاغترابية المنشقة هو عمق التجزىء المُبَاعِد . فكأن قبول شهريار لوصف الفجور ورفضه لوصف الجنون يعلن أن «فجورى هو جزء منى ، هو أنا ، أما أن تفصليه عنى وتريه اغترابى فأنت لا ترينى ؛ فلتذهبى إلى الجحيم بهذا الجنون الآخر = القتل» . وخلاصة القول إن التفسير الذى قدمه الناقد قد وفق فى رؤية شهريار يعلن احتياجه لأن يرى بفجوره غير

المنفصل عن كيانه (كخطوة جوهرية نحو التكامل) . لكن رؤية الناقد لم تكتمل ، ربما لغلبة الموقف الاستقطابى الذى يضع الشهوانية فى مقابل العفة ، والإنسانية فى مقابل الحيوانية ؛ وهو موقف أخلاقى أحادى البعد . ويمكن الرجوع به إلى فكر فرويد ذاته ، حتى إن علم النفس الفرويدى قد سمى أحياناً بعلم نفس الأخلاق Moral Psychology كما أن الفكر الدينى (التقليدى) السائد فى شرقنا,وطننا يرحب دائماً بهذه المواجهة : الشر فى مقابل الخير ، بديلاً عن التجزىء فى مقابل الرؤية الشاملة .

* * *

وقبل أن ننتقل إلى محاولة الناقد نفسه فى مجال الرواية يجدر أن يتسع الصدر للإشارة إلى محاولته لتفسير مسرحية أخرى من بعُد آخر ، مما يؤكد موقفه الانتقائى بشكل ما ، وذلك فيما حاوله من تفسير مسرحية الحكيم «ياطالع الشجرة» تفسيراً «تركيبياً» . وقد كانت أهم نقلة تميز هذا الاتجاه هو أن يعلن منذ البداية أن هذه المسرحية «ليست من المسرح الرمزى فى شىء» ؛ «فالنقلة بين «شهرزاد (الحكيم) و«ياطالع الشجرة» هى النقلة من الرمز العقلى إلى الوجود الحيوى» ؛ وشتان ما بينهما[٩٣] .

ويتضح فى هذا التفسير أن حدس الناقد (وربما الكاتب ؟) قد تخطى الإطار النظرى الذى اعتمد عليه فى التفسير . ذلك أنه أسس رؤيته على النموذج الفرويدى لتشريح الشخصية ، باعتبار أن فرويد رأى فى «أجزاء» تشريحه شخوصاً ، أى أنه تبنى فكرة تعدد الذوات ؛ وهو أمر لم يعلنه فرويد مباشرة ؛ فعند فرويد نجد أن الهو (أو الهى) Id ليس إلا طاقة دافعة مشوشة ، لا كيانا «ذاتيا» ، على الرغم من لغتها وصورها وأهميتها[٩٤] على أن الناقد هنا التقط احتمال التجسيد العيانى لمستويات «الأنا» و «الهى» و «الأنا العليا»[٩٥] فى شخوص الرواية . لكن رؤية الناقد هى إضافة جديدة سابقة لتأكيد فكرة تعدد الذوات (حالات الأنا) التى لم تتضح بهذا الاكتمال إلا مع ظهور التحليل التفاعلاتى . وهذا (السبق) حقه دون نزاع ، ويبدو أنه أيضاً قد استوعب المفهوم التركيبى بشكل دقيق حين أكد على أن المسرحية ليست رمزية بل هى تعلن «الوجود الحيوى» مباشرة ؛ ومن ثم فاللاشعور (الدرويش) هو «ذات» بلا زمان أو مكان أو منطق أو نظام ؛ والرغبة الكامنة فى القتل هى واقع حادث قبل الحدث ، بعد تحطيم حاجز الزمان ، إلى آخر ما ذهب إليه بريادة مقبولة . لكنى قد خيل إلى أنه عاد فتراجع كثيراً أو قليلاً عن تجاوز الرمزية حين عاد يقول «أما الزوج والزوجة فيمثلان الإنسان والكون أو الحياة ، وتمثل الشجرة طموح الإنسان كما تمثل السحلية الزوجة» . وأحسب أن هذا لا يتفق مع مواجهة الوجود الحيوى كما هو ، دون إشارة إلى أى شىء آخر ، اللهم إلا أن يكون قد أراد الحديث عن الوجود الحيوى نفسه مكثفاً فى الوجود البشرى ، وليس ممثلاً فى هذا الوجود الذى فكك النص وحداته ليدير الحوار .

وبصفة عامة فإنى اعتبرت هذا التفسير قفزة مناسبة تخطت محاولات الناقد السابقة ، وأفادت ما قصدته من هذه المقدمة من أهمية أن يتجاوز الناقد (قاصدا أو غير قاصد) معلوماته النفسية .

* * *

أما النموذج الذى اخترناه للناقد نفسه ليمثل النقد النفسى للرواية المصرية المعاصرة ، فهو رؤيته لرواية «السراب» لنجيب محفوظ . وقد اعتمد الناقد فى تفسيرها على عقدة «أورست» . وقد استعار الناقد تفسيراً لشخصية «أورست» فى المسرحية الثانية من ثلاثية «أجاممنون» أكد فيه رولو ماى Rollo May أن قتل أورست لأمه كان إعلاناً للانفصال عن الأم إلى العالم الخارجى : «لقد اتجه حبى إلى الخارج» . ولن أناقش هنا ما سبق أن أكدته عند تناولى لشخصية حملت من أن القتل ليس إيذانا بالانفصال بل هو تعويق له نتيجة لاحتمالات الاحتواء والبتر ، فهذا يرجع إلى رولوماى ؛ ولكن دعوتى تنصب على الاعتراض على التقاط وجه الشبه الضعيف لمجرد الاتفاق حول فكرة قتل الأم ؛ فبالرغم من أن أورست قد قتل أمه فعلاً ، فى حين أن كامل قد شعر «وكأنه قتلها» فإن بقية الملابسات لا تسمح بافتراض شبه آخر من حيث خيانة كليتمنسترا أم أورست لأبيه ، ثم تآمرها لقتله ، ثم نفيها لابنها . فالذى حدث بالنسبة لكامل يكاد يكون العكس تماماً ؛ فالوالد هو الذى هجر ، وكأنه تآمر ، إهمالاً وتخليا عن المسئولية ، وكامل كان شديد الالتصاق بالأم ، وكأنه لم يولد أبداً ، بفعل عدم أمانها وامتلاكه بديلاً عن كل شىء . ومن حيث المبدأ ، فإن التقاط خيط أن المسألة ليست مجرد تعلق جنسى أوديبى ، وإنما هى صراع للاستقلال فى كدح الجهاد للولادة النفسية فالكينونة المستقلة ، هو كل ما يربط بين التفسيرين . ولو انطلق الناقد - دون حاجة إلى عقدة أورست أصلاً - فالتقط مراحل هذا الصراع بصوره «الجنسية» و«الاجتماعية» و«الأخلاقية» وغيرهما ، لقدم إلينا إضافات جديدة شديدة الثراء لما تمثله رحلة كامل رؤبة لاظ[٩٦] الفاشلة للاستقلال بالانطلاق إلى رحاب العالم بعيدا عن رحم أمه . فمحنة كامل التى عوقت استقلاله لم تكن فحسب علاقته الاحتوائية بأمه ، أو علاقته الاستمنائية بجسده ، أو علاقته الانشقاقية بالجنس المجرد ، بل كانت كل ذلك معاً ، بالإضافة إلى الحرمان من الأب بكل الصور التى يمكن أن يتمثلها ؛ الأب الخلقى ؛ والأب القاهر ؛ والأب الحانى ؛ والأب الحامى . كل ذلك حرم «كامل» من فرص الصراع مع «آخر» (واللجوء إليه) فى طريقه إلى النمو ؛ فكان التذبذب بين الخوف لدرجة التراجع إلى عالم داخلى ملىء بالأوهام واللذائذ السرية ، وبين أوهام الأمان فى رحم أم (رحم نفسى) لم يعد قادرا على إعطاء أى درجة من الأمان .

وتكرار حوادث قتل الوالد : فعلاً (ديمترى كرامازوف) ، أو تدبيراً فتنفيذاً مؤجلاً (أوديب) ، أو ثورة وثأراً (أوريست) ، أو حلماً أومعنوياً(كامل) - كل ذلك نابع من صعوبة الصراع تعبيراً مأساويا عن جدل «الأجيال» ؛ فبينما يلزم استمرار وجود الوالد كأحد شقى الصراع ، تتأرجح كفة الصراع فى مأساوية خطرة حين يبدو التخلص منه أحدصورالانتصار(الذى يحمل فى داخله حرمانا حتميا من الشريك الضرورى لإكمال مسيرة التكامل) ، وكأن هذا التكرار يعلن - ضمناً - أن مسيرة التكامل لا يمكن أن تتحقق فى «جيل واحد» ، وأنه إذا كان على أحد شقى الصراع أن يذهب فى جولة جيل واحد ، فليذهب الأكبر ؛ وما بين البداية (المواجهة فى كفاح الاستقلال) والتأجيل (قتل الوالد) وبداية الصـراع من جديـد (نقله إلى الجيـل التـالى) ، تتحـرك الأحداث[٩٧] . وأداة «التخلص الاضطرارى» (القتل) إنما تنبع من غريزة العدوان أساساً ، وتلعب غريزة الجنس دوراً مواكباً ، حتى لا يكون القتل نهاية مرعبة ساحقة ، حيث ثمة ضمان يعلن أنها نهاية«فرد» ،وليست نهاية«نوع» ؛ أى أن الجنس يتحرك ليسهل «الفناء» الفردى بضمان البقاء النوعى ؛ فلا مبرر - إذن - لأن تترجم كل جريمة قتل والديَّة إلى ما وراءها من دوافع جنسية ، وكأن العدوان القاتل - فى معركة الاستقلال والبقاء - ليس أصلاً فى الوجود البشرى . ويعد تفسير رولو ماى لأوريست ، وتفسير عز الدين إسماعيل لكامل ، من التفسيرات التى لم تدر أساساً حول العلاقة الجنسية الثلاثية بين أب وأم وابن ، بل هى معركة استقلال تظهر على السطح من منطلقات متعددة وبلغات مختلفة .

ثم إنى أزعم - إضافة - أن العلاقة المريضة فى حالة رواية «السراب» كان ينبغى أن يكون النظر إليها من منطلق مشكلة الأم أساساً لا مشكلة الابن . وقد أشار الناقد إلى هذا البعد ، ولكن فى موقع الأرضية غالباً ، أعنى أن «العقدة» (مع تحفظى على هذه التسمية) هى ليست عقدة كامل ، إذ ينفصل عن أمه ، بل هى عقدة أمه إذ ترفض ولادته ، وكلما تحرك عنوة بعيداً عنها لاحقته بكل ثقل أنفاس حبها وهتف إغارة عدم أمانها . فالتفاف الحبل السرى حول عنق كامل وروحه وجنسه كان يعلن طوال الرواية أن الأم قررت ألا تكمل الولادة وأنفذت قرارها ، فكانت الرواية كلها محاولات مأساوية متلاحقة لتحقيق «التراجع» المستحيل ؛ التراجع عن أن يصيرا «اثنين» . وفى البداية أسقطت ذاتها الطفلية عليه لتعلن أنها هى هو ؛ فألبسته ملابس البنات ، ثم بعد ذلك أعلنت امتلاكه ما استطاعت إلى ذلك سبيلا . وحين قرر الانفصال عنها ذهبت «معه» فى داخله ، تعجزه عن أى علاقة كاملة ؛ فإما جنس فج ، وهو صورة مؤقتة لاستمناء آخر ، وإما زواج «نظرى» (مع وقف التنفيذ) . أما أن يكون كامل شخصاً كاملاً يتصل بشخص كامل ، فهذا هو الموت بعينه لكيان الأم المهزوم بالوحدة والهجر والحرمان من قبل أن يوجد كامل بزمن بعيد . فالقتل يصبح هنا نوعاً من إعلان استحالة الانفصال بالحوار والمواجهة ؛ لأنه ليس ثمة فرصة أصلاً لحوار أو مواجهة ؛ فالأولى أن نسمى العقدة بعقدة «الاحتواء» ، أو«الولادة المستحيلة» (مع التحفظ على كلمة عقدة وتفضيل لكلمة «قضية» - ولكنه الحرص على المقارنة) . وهذه العقدة أظهر عند كامل منها عند أوريست ؛ فطغيان كليتمنسترا كان طغيانا صريحاً ملاحقاً (بحيث يغرى بالمواجهة ، بل هو يدعو إليها) ، فى حين أن طغيان أم كامل كان سلبياً امتلاكياً يحرم الابن من أى معركة صريحة ؛ فليس أمامه إلا الهرب ، وأين المهرب ، وهى - أيضاً وقبلا - بداخله ؟ .

على أن جذب الأم المستمر يُنشّطُ فى الابن - كل ابن - دافعاً أصيلاً أيضاً يغريه بالتراجع عن محاولة الاستقلال ، وهو ما يظهر فيما يسمى الحنين للعودة إلى الرحم . وقد يأخذ شكل الجنس «رمزياً» ، فتنعقد المشكلة ، ويصبح الجذب من «الخارج» (الأم) والدفع من الداخل (التراجع إلى الرحم تجنباً للاستقلال والمسئولية) من أقوى القوى التى تحول دون الحياة (الأمام/الآخر) .

* * *

ويديهى أن هذه الشروح الجانبية ليست سوى «هوامش» على النقد المقدم ، حيث لا مجال لإعادة النظر بشكل متكامل إلا بدراسة مفصلة مستقلة ، ولكنى أردت فقط أن أعلن احتياجنا إلى الانتقاء(من أكثر من مصدر نفسى) ، وإلى المراجعة ، وإلى إعادة الصياغة ، ما ظل النص مثيراً مولداً ، وما واصلت المعارف النفسية وغير النفسية كشوفها وتعديلاتها . كذلك أردت أن أنبه إلى أنه قد يكون من الأفضل مواجهة كل نص أصيل (بما هو) وليس بقياس ملزم بأسطورة قديمة أخذت مكانها ومكانتها فى وجدان المجتمع البشرى ، حتى لو تشابهت بعض الجزئيات ؛ فينبغى ألا نشير إلا إلى هذا التشابه ، ليصبح كل نص جديد بمثابة فرصة جديدة لإضافة جديدة . وقد بيّنا منذ قليل أوجه الاختلاف البالغة بين النص والأسطورة المستشهد بها[٩٨] . وأعتقد أن معركة كامل مع أمه قد بلغت من الثراء وعلت بالعطاء بما لا يستدعى إقحام موضوع موت الأم (وكأنه القتل الفعلى) إلا بما قد يمثله من أرضية داخلية كامنة ، أو بوصفه النتاج الطبيعى للعجز عن الولادة النفسية ؛ فالولادة (النفسية) الطويلة المتعسرة هنا تنتهى بموت الأم ، وإخراج جنين عاجز مشوه .

بقى تعقيب مهم على أبعاد أخرى عرضها الناقد بشكل يذكرنا - مرة ثانية - بموقفه الاستقطابى الذى سبقت الإشارة إليه ؛ فقد رفض الناقد «فجأة» التناقض فى شخصية كامل «الأوديبية الأورستية» التى نشأت من «إقحام موضوع آخر مناقض هو قتل الأب» . . «فالشخصية إما أن تمثل هذا الوجه الحضارى الاجتماعى أو ذاك ؛ أى أنها إما أن تكون بكل مشكلاتها النفسية وليدة حكم الأب أو حكم الأم»[٩٩] ويرفض

الناقد احتمال «أن تكون وليدة هذين النوعين من الحكم معاً على المستوى «الفردى» ، ولكنه يقبله على المستوى الرمزى (للمجتمع) ، مع التحفظ ضد «الصناعة المقصودة مسبقاً» .

وهذا رأى لا بد أن يثير الدهشة ؛ لأن العكس يكاد يكون هو الصحيح ؛ فمعركة الاستقلال البنوى تسير دائماً فى خطوط متوازية ثم متداخلة ، وتصارع كل الصور الوالدية بنفس الحتمية ، وإن اختلفت اللغات . وأعتقد أن هذا الميل إلى الاستقطاب قد ساعدت عليه شدة رغبة الناقد فى تطبيق نموذجه الذى ارتضاه : « . . ومن ثم أرى أنه لو اقتصر الكاتب على تقديم كامل فى إطار «أورست» وحده لكان ذلك أكثر إقناعاً لنا بوجوده الحى»[100] (لا الرمزى) . وأحسب أن هذا الاقتراح هو الذى يجعل العمل ماسخاً ؛ لأنه هو الذى سيقدم لنا شخصاً مصنوعاً يسير فى «خطوط هندسية مصنوعة له من قبل» . وهى مصنوعة من إلزام - ضمنى - بأبعاد أسطورة قديمة أدت دورها فى حدودها ، ولو تكررت لما كان ثمة حاجة إلى فن جديد . وأخشى أن يكون هذا هو بعض مضاعفات الحماسة لهذا المذهب (النفسى) . والرواية بوضعها الواقعى الفردى ، لا الرمزى الاجتماعى ، قد وصلت فى أغوار مشكلة تعسر الولادة النفسية إلى أبعد مما أتاحته المعرفة النفسية المتاحة للكاتب وقت صدورها ، (أو حتى لغيره أو حتى الآن) ، وبهذا تصبح مصدراً معلِّماً نقيس عليه (إن شئنا) ولا نقيسه بغيره .

كذلك أدخل الناقد بعد ذلك «فجأة أيضاً» قضية تحرر المرأة ، خوفاً من أن يدل تمرد كامل على أمه على انتكاس رجعى فى حياتنا ، حين ينكر الابن سلطان أمه (وحشوتها) ويجاهد للتخلص منها . ولنفى هذا الظن يورد تفسيراً من محاكمة أورست (لا «كامل» !)[101] .

وقد كان الأولى أن نذكر أن تحرر الأم يستحيل أن يتم إلا بتحرر الابن (جدل «العبد» و«السيد» عند هيجل) ، ومن ثم - دون استعارة أى شيء من أورست - يكون تمرد كامل على أمه هو لصالح أمه ، ولصالح قضية تحرر المرأة التى لا أجد مبرراً لإقحامها أصلاً بالطريقة التى أوردها الناقد .

وقد خيل إلى أن وقفة أرحب عند نهاية القصة - متحررين من وصاية أورست - كان يمكن أن تضعنا «مباشرة» أمام «سيدة العباسية» وقد حضرت للعزاء (أو الزيارة أو الدعوة أو الإثارة) وكأنها جاءت لتحل محل الأم والزوجة جميعاً . ومع أنها نقيض الأم (على الأقل من الناحية الشهوانية) فإنها هى هى الأم من ناحية الاحتواء ، مع اختلاف نوع الاحتواء ؛ وكأن «كامل» قد تخلص من الرحم النفسى - أخيرا - ليرتمى فى أحضان الرحم الجنسى (لا ليتحرر إلى الاستقلال) .

وكأن «السراب» هو أن يخيل للفرد أنه قادر على أن يكون «كاملاً» بذاته ، أو بالتخلص من غريمه ، دون هذه الرحلة الدائمة من و إلى الرحم ، حيث تتاح الفرصة للاستقلال بالنمو الولافى المتناوب ، لا بالبتر المندفع العاجز[102] .

* * *

١٠

بقيت كلمة فيما يخص هذا المنهج بالنسبة لنقد الشعر ، وهل يمكن معالجته بنفس هذا الأسلوب النقدى . وفى محاولة الإجابة نجد أنفسنا أمام عدة إشكاليات لا أحسب أنى أستطيع تناولها حالاً بالكفاية اللازمة ، ولكنها جديرة بالطرح لتناول قادم .

وقد سبق أن ناقشنا تراجم لشاعرين ، اتبع فيها هذا المنهج النفسى ، إلا أننا لم نتناول أصلاً مدى دلالة الشعر على صاحبه ؛ وهى قضية سابقة لنقد النقد الذى أوردناه . ويجدر بنا هنا أن نتبين معالمها من خلال محاولة الإجابة عن أسئلة مثل :

- إذا كان الشاعر هو هو شعره ، فلماذا الشعر أصلاً ؟
- أليس الشعر (فى أحوال كثيرة) نفيا لما هو الشاعر «ظاهراً» ؟
- أليس الشعر بديلاً «استطلاعياً» أو «ثورياً» لواقع يتحدى بجموده ؟
- أليس الشعر تجديدا للغة ، ومن ثم فهو تجديد للشاعر ؟.

إذن ، فثمة فرق بين الشاعر «سلوكاً» ، والشاعر «رؤية» ، والشاعر «رؤيا» .

كذلك ، فمن حق الشاعر ، بل من حق شاعريته أن يتجول طليقاً فى ذاته ، وأن يتلبلب - من ثم - عنيفاً فى رؤيته[103] ، حتى لا نكاد نلاحقه ، أو نحدده ؛ حيث تتداخل مستوياته الثلاثة السابقة (سلوك/رؤية/رؤيا) ، بل مستوياته غير المحدودة الكامنة فى تكثيف قد يتناثر فى إيقاع «ضام» ، ثم . . وهكذا من جديد .

لكل ذلك فإن ترجمة «نفسية» شاعر من شعره من بعد سلوكى محدد ، أو تحليل واحد ، أمر محفوف بالمخاطر بلا جدال .

أما بالنسبة للشعر ذاته ومحاولة تفسيره بالمنهج النفسى فالأمر يحتاج إلى دراسة خاصة ؛ فالشعر لا يفسر أصلاً (أو ينبغى ألا يفسر)[104] ، ومع ذلك فلا مجال لإصدار «قرار» يحرمنا النظر فى «رسالة» الشعر ، ومن ثم فيما يطرحه من إضافة نقدية معرفية قد تثرينا (فيما هو نفس وغيره) ثراء بلا حدود .

لكن الشعر ليس واحدًا ، ومستوياته وأبعاده أكثر من أن يضمها تناول واحد . لذلك . . فإن موقع المنهج النفسى فى نقد الشعر لا بد أن يختلف باختلاف مستوى الشعر ووظيفته ، لا من حيث الجودة أو الأصالة ، ولكن من حيث العمق والأداة . وسوف أكتفى هنا بالإشارة إلى بعض ذلك فيما يتعلق

بموقع المنهج النفسى فى نقد مستويات الشعر المختلفة : فالشعر الذى يتناول المعانى الشائعة فيصوغها صياغة مألوفة لكن بإعادة تشكيل يظهر جمالها ويضبط إيقاعها ، لدرجة تسهل توصيلها إلى أصحابها ، هو شعر جيد ، لكنه أقل أهمية من ناحية إمكانات كشفه لطبقات الوعى . ومن ثم فإن تناوله بالمنهج النفسى قد يكون تناولاً تقريرياً من نوع تناول الحياة السائدة ، ولكن من منظور يتصف بوجه خاص بجماله المتميز . وقد يصلح تطبيق نظرية نفسيّة بذاتها على نص بذاته .

والشعر الذى يعلن رؤية صاحبه التى تخطت المألوف حتى تميزت شكلاً ومحتوى ، فتكثفت فى رسالة إيقاعية تشكيلية مركزة ، يمكن أن يحوى بين ثناياه اختراقاً حقيقياً لسابق معرفتنا عن أنفسنا ونفس صاحبه ، فيكون تفسيره النفسى إضافة حقيقية قد تتخطى كل المعارف النفسية السابقة . وقد نجد هذه الإضاءة فى شطر بيت واحد ، وقد نجدها فى وحدة القصيدة كلها . وقد تتخطى القدرة الشعرية تشكيل الرؤية إلى تكثيف الرؤى . وهنا يستطيع الشعر بما له من وظيفة تكاملية ، أن يقدم النغم والصورة والرمز الواردة من أكثر من مستوى للوعى فى ذات التعبير المكثف الجميل ، وكلما غاصت الرؤية فى دنيا الرؤى وتعددت مصادرها ، زاد عبء التفسير النفسى ، وتطلب الأمر ريادة إبداعية غير ملتزمة بنظرية أو فرضيّات مسبقة جامدة .

أما إذا كان الشعر فى ذاته اقتحاماً للغة وتخليقاً فى الرؤى وتخليقاً بالنغم ، فقد تخطى الأمر كل مستوى معروف للتفسير النفسى ؛ لأن مادته حينئذ لن تخضع لأى ترجمة ممكنة ، وإنما هى قد تكون قابلة للمعايشة المباشرة ، فى محاولة لاستيعاب أطرافها بإعادة تشكيل وعى المتلقى ؛ الأمر الذى قد يماثل - مع الفارق - مواجهة كلام المريض الفصامى المتناثر ، مع رفض حاسم لاعتبار هذا التناثر بلا رابط ، ومن ثم التزام حتمى بتشكيل الوعى المقابل الذى يستطيع أن يغوص للعمق الموحِّد الذى ينبع منه هذا التناثر الظاهرى . والتحدى قائم فى التجربتين (الفصام وهذا المستوى من الشعر) ، والخطر قائم أيضاً منهما معاً ، والفرق بين المثيرين شديد الأهمية ؛ لأن الشاعر من هذه الطبقة لا يسمح لقارئه بتركه لمجرد أنه لم يفهمه ، بل هو يتحدى وعيه لأنه (الشاعر) تشكل مع شعره من موقف قصدى مسئول ، وعلى المتلقى أن يغامر نفس المغامرة مهما أعاقته معارفه القديمة (وما ألِفَ بصفة عامة) . أقول إذا هذا النوع من الشعر يكاد يكون من المحال تناوله بأى تنظير مسبق ، نفسى أو غير نفسى ؛ لكن من الممكن - وكما هو الأمر فى المنهج الفينومينولوجى - أن يعد مادة لبحث متجدِّد ، يحتاج لباحث (ناقد) له أرضية معرفية شاملة ؛ من عناصرها ما هو نفسى ، ولكن له - فضلاً عن ذلك - ممارسة ذاتية مباشرة ، مع تجارب موازية ومغايرة ، يتناولها بإبداع متجدد . وقد خيل إلى أنه من فرط إصرارى على رفض أى وصاية مسبقة فى تناول هذا النوع الأخير من الشعر - خيل إلى أنه قد تخطى مرحلة اللغة بوصفها رمزاً ، إلى مرحلة اللغة بوصفها كياناً مولداً لكل ما يمكن أن يتولد منه . وهنا يكاد يذوب الحد الفاصل بين اللغة وقائلها ، وتصبح الصور المطروحة عيانات قائمة فى ذاتها ، لا دلالة على غيرها ؛ على ألا تقود اللغة صاحبها وتشكله (كما هو الحال فى الفصام) ، بل تكوّنه ليكوّنها وبالعكس : تصعيداً متصلاً . إذن فهذا المستوى من الشعر لا يصلح أن يكون دالاً على نفس قائله أو على رغبته أو على سماته أو على تركيبه ، لأنه مواكب لإعادة النظر فى كل ذلك .

ومجال الحوار بين السيكوباثولوجيا بخاصة والمستويين الأخيرين بما هو شعر ، مجال واعد بكل أمل فى رحلة المعرفة غير المحدودة .

وأكتفى بهذه الإشارة لموقع الشعر فى هذه المقدمة ، لأختمها بتحديد الموقع الذى كتبت منه هذه المقدمة .

١١

كتبت هذه المقدمة محاولاً الالتزام بصفتين جاءتا فى خطاب رئيس التحرير إلى كاتبها : « . . على مستوى الدراسة العلمى وعلى مستوى الإبداع الفنى» . غير أن المستوى الثالث الذى تحدثت من خلاله هو أساساً - وقبلا - مستوى الممارسة العملية لمهنتى . وقد تجنبت أن أستشهد بأى من هذه المستويات استشهاداً مباشراً لسببين ؛ الأول : الحرج من الحديث الشخصى حتى يطلب منى ذلك تحديداً ، والثانى : الخوف من الابتعاد عن لغة القارئ غير المتخصص فى مجالى . غير أنى أعتقد أن الإشارة إلى كيفية مرورى ببعض التجارب الإبداعية التى تطورت من خلالها هو من حق القارئ ، لما قد يكون لها من دلالة متعلقة بما قدمت فى هذه المقدمة . ومن ذلك :

- إن محاولتى الشعرية الأولى «سر اللعبة» بدأت بفكرة تكاد تناقض كل ما ورد فى هذا المقال ؛ حيث إنى تصورت - تحديا لنفسى أساساً ، وللوصاية اللغوية الأجنبية بعد ذلك - أنى يمكننى أن أكتب علماً من أصعب العلوم النفسية باللغة العربية شعراً . ولم أكن أعرف حينذاك الفرق بين الشعر والنظم ، إلا أنى عند تنفيذ المحاولة ، وبرغم رغبتى فى التعبير عن أفكار بذاتها ، وجدت التجربة تتحور حتى تخوض بى فيما لم أحسب حسابه أصلاً ، فجاء الناتج الشعرى متجاوزا التنظير السابق حتماً ، على نحو جعلنى - نتيجة لنقاش من ذى صفة[١٠٥] - أكتب شرحاً لهذا الديوان الصغير ، تخطى بدوره الديوان . وتصورى الآن أنى لو عايشت بعض محتواه فى تجربة شعرية جديدة ، لتجاوزت الشرح بما يتطلب شرحاً جديداً ؛ وهكذا . لقد

تعلمت من هذه التجربة ، وما تلاها من محاولات فى الشعر والقصة والممارسة ، ما أظهر لى بعض ما أشرت إليه طوال المقدمة .

● كذلك الحال فى محاولتى الروائية «المشى على الصراط» ؛ فقد بدأت من البداية نفسها ، حتى إننى صدرتها بعنوان خاطئ» يعلن أنها «رواية علمية» ؛ وكنت أقصد من ذلك أنى أستعمل اللغة الفنية لتسعفنى فى «توصيل» ما بلغنى بعد أن عجزت عن التعبير عنه بلغتى العلمية . لكن التجربة - أيضاً - تخطت هذا التصور ، وخاضت بى إلى بحر من المعارف لم أضعه فى الحسبان ، وكاد الأمر يحتاج إلى «نقد نفسى» ذاتى ، لولا خشية المسخ وغرابة الاقتراح[106] .

الهوامش

(١) عز الدين إسماعيل (١٩٦٣) التفسير النفسى للأدب . القاهرة . دار المعارف ص ٢٦ .

(٢) فرج أحمد فرج (١٩٨٢) التحليل النفسى والقصة القصيرة فصول مجلد ٢ عدد ٤ ص ١٧٥ .

(٣) سامى الدروبى (١٩٧١) علم النفس والأدب : القاهرة . دار المعارف ص ١٢٠ .

(٤) تصل هذه الشهادة إلى درجة بالغة الوضوح فى قول يونج عن رؤية جيمس جويس «أظن أن جدة الشيطان وحدها هى التى تعرف كل هذا من سيكولوجية المرأة ، أما أنا فلا . . . » - يمنى عبدالدايم (١٩٨٢) تيار الوعى والرواية اللبنانية المعاصرة - فصول ، مجلد ٢ عدد ٢ ص١٥٨ مقتطفا من موسوعة جيمس جويس د . طه محمود طه (١٩٧٥) الكويت وكالة المطبوعات .

(٥) مصطفى سويف (١٩٦٧) علم النفس الحديث : القاهرة . مكتبة الأنجلو المصرية الفصل الأول ص ٣ - ٢٣ .

(٦) يحيى الرخاوى (١٩٨٠) دليل الطالب فى علم النفس والطب النفسى - الجزء الأول - فى علم النفس - القاهرة - دار الغد للثقافة والنشر ، ص ١٨ .

(٧) ولاف (بضم الفاء) استعملها بمعنى Synthesis ، وقد شرحت فى موقع آخر أسباب تفضيل هذا اللفظ على كل البدائل (مقدمة فى العلاج الجمعى : عن البحث فى النفس والحياة) القاهرة . دار الغد للثقافة والنشر ١٩٧٨ ، ص ١١٠ .

(٨) انظر إن شئت : صلاح قنصوه (١٩٨٠) الموضوعية فى العلوم الإنسانية - دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة .

(٩) فرج أحمد فرج . . انظر هامش (٢) ، ص٢٦ ، ٢٧ وكذلك «فصول» مجلد ٢ عدد ٤ ، ١٩٨٢ ص : ١٦٩ - ١٧١ .

(١٠) مثل دراسة العقاد والنويهى لأبى نواس . وسنعود إليهما فى هذه الدراسة بقدر أكبر من التفصيل .

(١١) جابر قميحة (١٩٨٠) منهج العقاد فى التراجم الأدبية ، القاهرة مكتبة النهضة المصرية ، ص ٣١٨ ، ٣١٩ .

(١٢) عز الدين إسماعيل التفسير النفسى للأدب «سبق هامش (١)» ، ص :١٤٤ .

(١٣) استعمال تعبير «التفسير التحليلى» يفتح الباب لخلط بين التحليل النفسى كما قال به فرويد وأتباعه ، وبين علم النفس التحليلى Analytic Psychology كما أنشأه يونج ، والخلاف ليس ثانوياً ، وانشقاق يونج عن فرويد ليس تفريعاً لنظرية فرويد ، وإنما هو اختلاف نوعى يصل إلى درجة سلب نظرية فرويد ، ثم تجاوزها .
كما أن استعمال هذا التعبير دون إضافة صفة «النفسى» بعد لفظ التحليل قد يوحى بتحليل آخر ؛ والمقترح أن يكون الاسم المناسب لما قصد الناقد هو «التفسير التحليلى النفسى» .

(١٤) محمد خليفة التونسى ، عن قميحه ص ٣٢١ .

(١٥) سمير سرحان (١٩٨١) التفسير الأسطورى فى النقد الأدبى - فصول مجلد ١ عدد ٣ ص ١٠٠ .

(١٦) تيرش Tierisch وسجمند Sigimund واشتنجر Stenger ،، دون أن يخصصوا شكل جنونه (فى عز الدين إسماعيل : التفسير النفسى ص ١٤٤) .

(١٧) روزنر Romer نفسه ص ١٤٤ .

(١٨) برادل ، نفسه ، ص ١٤٤ . . ولم أرجع إلى الأصل
Ernest Jones: Hamlet And Oedipus Doubleday And Comp., New York 1949.
لا هنا ولا فى أغلب المقتطفات ، حيث إن شمول الدراسة كمقدمة اكتفت بالمعلومات على سبيل العينة المحدودة الوافية لغرضها .

(١٩) نفسه ١٤٤ .

(٢٠) نفسه ص ١٥٠ .

(٢١) لكن سماع الصوت بالاشتراك مع آخرين يشاركونه نفس الإدراك الحسى قد يشير إلى أن المسألة كلها لم تكن مرضاً بل معنى ، فالمريض المهلوس لا يشاركه آخر فى اضطراب إدراكه . أما الاحتمال الآخر فهو أن المسألة كلها إيحاء من آخرين (بقصد أو نتيجة وهم جماعى) استقبله هملت المتعطش إلى محتواه ، فعاشه كأنه الحقيقة . ولكن القابلية للاستهواء لا تتفق مع كل هذه الصلابة الخلقية ، والمعاناة الوجودية اللتين تميز بهما هملت - حيث إنها تصف - فى العادة - الشخصية الهستيرية أو غير الناضجة ، وعدم نضج هملت الذى تكرر وصفه من أكثر من ناقد لا يعنى هذه الفجاجة البدائية ؛ وإنما هو يشير إلى معاناة إعادة الولادة Rebirth كما سيرد فى محاولة التفسير البديلة فى هذه المقدمة .

(٢٢) نفسه ص ١٥٠ .

(٢٣) نفسه ص ٢٢٣ .

(٢٤) تكاد الظاهرة الصرعية (ومكافئاتها) بمعناها الفسيولوجى ، ثم دورها التفريغى ، تفسر غالبية السلوك البشرى ، وقد يفسر هذا الاختلاف الشاسع حول تعريف ماهو صرع بحيث يرد فى المرجع الشامل لفريدمان وزملائه :

Feedman H. and Kaplan H. (1967):chapter 21 By Ervin, E., P. 796

اقتطافاً من ستراوس Strauss أنه يكاد توجد تعريفات للصرع بعدد المرضى والأطباء المتهمين بالظاهرة !! وسوف أعود إلى هذه الفكرة فيما بعد .

(٢٥) يحيى الرخاوى (١٩٨٢) قراءة فى ديستويفسكى : من عالم الطفولة - الإنسان والتطور ، أكتوبر ، نوفمبر ، ديسمبر ، مجلد ٣ عدد ٤ ، ص ١٢٩ - ١٣٦ .

(٢٦) يحيى الرخاوي (١٩٧٢) حياتنا والطب النفسي . القاهرة دار الغد للثقافة والنشر ص ٣٢ - ٤٩ .

(٢٧) نفسه ص ٥٠ - ٦٤ .

(٢٨) نفسه ص ٦٥ - ٧٦ .

(٢٩) نفسه ص ٧٥ .

(٣٠) رغم أن الكاتب كان كثيراً ما يستعمل التعبيرات الحرفية والتقنية بشكل مباشر لا يصلح معه اعتبارها رمزاً

(٣١) عمر شاهين (١٩٦٣) الأسس النفسية لمسرح اللامعقول «المجلة» العدد ٧٨ السنة السابعة .

(٣٢) محمد النويهي (١٩٧٠) نفسية أبي نواس ، القاهرة . . مكتبة الخانجي (الطبعة الثانية) - وأيضاً قد أورد قميحة : (انظر هامش ١١) مزيداً من هذا الاتجاه في كتابات النويهي ؛ انظر ص ٣٠٩ وما بعدها (مما لم أطلع عليه بعد في أصله) .

(٣٣) عباس محمود العقاد (١٩٨٠) أبو نواس : الحسن بن هانيء - القاهرة دار نهضة مصر .

(٣٤) يمثل هذا العلم محوراً خاصاً في تطوري الشخصي ، ومازال هو المحور الأساسي المنشور لنظريتي في هذا العلم وممارستي للطب النفسي ؛ وهو المنشور بعنوان «دراسة في علم السيكوباثولوجي : شرح سر اللعبة» حيث كتب المتن شعراً .

(٣٥) هناك من يعد مجاله هو دراسة المظاهر الشعورية للاضطرابات النفسية الأساسية بحسب الوظائف المعيوبة ك . ياسبرز K Jaspers ، وهناك من يقصره على ما هية الأعراض تحديداً سلوكياً (فش Fish) ، وهناك من يختص به آلية تكوين الأعراض (المدرسة التحليلية عموماً) .

(٣٦) يحيى الرخاوي (١٩٧٩) دراسة في عالم السيكوباثولوجي . شرح سر اللعبة ، ص ١٢ .

(٣٧) نفسه ، ص ١٣ .

(٣٨) حيث يكون المبدع في الحالين هو نفسه أداة إبداعه وحقل هذا الإبداع ، بما هو ، وبما يمثله معاً ؛ إذ لا يصدق على الفعل الإبداعي قول أكثر مما قيل في ذات الباحث الفينومينولوجي في علم السيكوباثولوجي ، حيث تصبح ذاته هي «الذات المشاركة ، الملتحمة المنطلقة معاً» . وذلك أن الذات في هذه الحال لا بد أن تنتظم دوراتها مع دورات خارجها الموضوعي ، بحيث تصبح حساسية التقاطها ومدى وعيها وعمق رؤيتها متسقة مع نفس القوانين التي تشملها» ، وكأنها الأداة اللاقطة الناقلة بين الداخل والخارج» حيث تعتبر الذات الدارسة أداة انتقاء وتسجيل واستيعاب وقياس حدسي ، ثم هي أداة فحص وإعادة ترتيب وتعبير وإعادة تشكيل ؛ أي أنها أداة التقاط وقياس وموضعة عبر وجودها المستقل المرن القادر على الاتصال والانفصال دون ذوبان أو انشقاق» . انظر المرجع السابق ص ١٧ .

(٣٩) خطر ببالي أن أسميه علم «السيكوإبداع» مفضلاً تعريب الجزء الأول من الاسم حتى لا أخلط بينه وبين مـا يمكن أن يسمى «علم نفس الإبداع» الذي يغلب عليه المنهج السلوكي ، ولكني فضلت إثبات هذا الخاطر في الهامش دون المتن لأني أتوقع المبادرة بالهجوم على الاسم وما يعنيني في المقام الأول هو التواصل حول المضمون .

(٤٠) أرجو ألا يجزع الذين يخافون الجديد ، فإن هذه الممارسة قائمة فعلاً تحت أسماء مختلفة ، والبنيوية التوليدية - مثلاً - تكاد تعلن نشاطاً موازياً أو مماثلاً .

(٤١) استعمل فرويد تعبير السيكوباثولوجي في الحياة العامة ، وحدث خلط نتيجة لتداخل مفهوم السواء بالمرض بالصحة الفائقة .

(٤٢) المهتمون المعاصرون بعلم السيكوباثولوجي أغلبهم من المحللين النفسيين ، وهم لا يزعمون لأنفسهم - إلا قليلاً - علاج «الجنون» . لكن العطاء الأكبر في هذا العلم وما يقابله من نشاط إبداعي لا يفيض إلا مع مواجهة خبرة الجنون . وهكذا نجد أنفسنا في مأزق مؤلم : فالذين عندهم الفرصة (يواجهون الجنون) لا يأخذونها (لأيهمهم عملية توليده السيكوباثولوجية) ، والذين يهتمون بعملية التكوين المرضي لا يخوضون البحار الأعمق - فكانت النتيجة أن تولى الأدباء النقاد بعض هذه المهمة في مجالهم وبإمكاناتهم .

(٤٣) تعمدت أن أطلق على هذا النشاط اسم «علم السلوك» وليس «علم نفس السلوك» ، احتراماً وحذراً في آن ؛ حيث إن المغالين من السلوكيين يعدونه هو علم النفس وما سواه خارج عن نطاق العلم أصلاً . ولا يعني هنا أن أناقش هذه القضية ، ولكن يعني أن أؤكد طبيعة المنظومة المعرفية ، حيث يحدد مجالها منهجها . وفي هذه الحدود ، فقد أجاب هذا العلم عن أسئلته وبطريقته ، وميزته أنه لم يدع غير ما يستطيع ، ولم يحاول غير ما أعلن ، فكان عطاؤه متميزاً بالدقة ، واعداً بالإثراء في حدوده .

(٤٤) مسألة موقع النقد الأدبي كعلم مسألة تكاد تثير نفس القضايا التي أثارتها إشكالية علم النفس . لكن المسألة في النقد أخطر ؛ لأن النقد عمل إبداعي ذاتي/موضوعي بالضرورة ؛ ومن هنا فهو إما يؤكد أحقية النشاط المعرفي ذي المنهج الفينومينولوجي أن يكون علمياً ، وإما أنه سينسلخ من جوهر صفاته فيتكلم لغة«علمية»لا تصلح له .

(٤٥) فرج أحمد فرج (١٩٨١) التحليل النفسي للأدب ، فصول ، مجلد ١ ، عدد ٢ ، ص ٣٦ .

(٤٦) مصطفى صفوان (١٩٨١) مقدمة ترجمة تفسير الأحلام لسيجموند فرويد ، القاهرة . دار المعارف .

(٤٧) EY, H. Bernard , p . and Brisset , C. (1967) Manuel de psychiatrie . Paris: Masson.

(٤٨) يرتبط تصور «أي» بتصورات الفيلسوف عالم الأعصاب هوجلنج جاكوبسن Hughling Jacobson عن التركيب الهيراركي للجهاز العصبي تشريحياً ووظيفياً وتطورياً .

(٤٩) Berne, E. (1961): Transactional Analysis in Psychotherapy. New York: Grove Press Inc.

(٥٠) Imprinting ، اقرأ إذا شئت ملمحاً عن التحوير الذي أدخلتُه على هذا المفهوم فيما يتعلق بالتعلم : دليل الطالب الذكي : علم النفس (١٩٨٠) ص ١٠٠ وما بعدها .

(٥١) Information Processing

(٥٢) انظر تفصيل الفكرة : يحيى الرخاوي : الوحدة والتعدد في الكيان البشري : (١٩٨١) الإنسان والتطور ، عدد أكتوبر ص ١٩ - ٣٣ .

(٥٣) وهذا يحل الإشكال الصوري المتعلق بما إذا كان الكاتب يكتب نفسه ، أم يسقط منطبعاته ، أم ينسج مخلوقات جديدة تماماً (لا شخصية) كما يتمنى إليوت ؛ فالواقع أن ذات الكاتب هي حاضن مرن ، وحقل خصب ، لتخليق هذه المنطبعات الكامنة في مخلوقات جديدة . كذلك فإن الأدب الذي يندرج تحت ما يسمى تيار الوعي إنما يمثل مستوى (أو أكثر) من مستويات الوعي وقد انساب في تنسيق متميز يتجاوز - عادة - التنظيم الواحدي الطاغي المألوف .

(٥٤) بل إنه قد آن الأوان لمراجعة تلك العقدة التي لصقت بأوديب شخصياً ؛ ولا بد لذلك من العودة إلى عمل سوفكليس الأصلي ؛ وقد حاولت تفسيرات أخرى في مواقع أخرى .

(٥٥) يعتمد التفسير على فكرة الولاف بين تعدد الذوات (البنيات) مع حتم النمو الدائم ، في إيقاع تطوري ولافي شبه منتظم . وهذا ما صنعته في النظرية الإيقاعية التطورية Evolutionary Rhythmic Theory في «دراسة في علم السيكوباثولوجي» (١٩٧٩) ، ومحاضرات مختارة في الطب النفسي ، (١٩٨٣) لم تنشر .

(٥٦) الشبح تركيباً = الوالد المقتول الذي زاد تقمصه له بعد قتله ، لكنه لم يستقر إذ تحتم نتيجة لهذا الكيان النامي ، الذي أثارته الأحداث في نبضة بسيطة نشطة .

(٥٧) لاحظ جيمس مولوف ولورنس روكلاين (مجلة علم النفس - المجلد السابع - يونيو ١٩٥٩ ، باب المجلات والدوريات: تلخيص مصطفى سويف أن تفسير جونس لتردد هملت غير كاف ، وأضافا أن تخوف هملت من النمو (النضج ؛ الإحساس بالمسئولية ؛ امتلاك الأم) كان وراء هذا التردد ، ونقل الثقل من العلاقة الأوديبية المجردة إلى منظور نموي يعتبر خطوة نحو مزيد من الفهم . إلا أن الخوف من النمو لا يعلن العجز عن النمو رغم كل الحنين إلى النكوص البادي في المسرحية بقدر ما يعلن البصيرة بحتم النمو . فإذا أضيف أن النمو ليس مجرد الاستقلال بالبتر أو الهرب ، وإذا رأى الناقد هذا المأزق ، اقتربنا من التفسير المقترح هنا .

(٥٨) أشار روبلر ماي أيضاً في تفسيره إلى أن تحريم مضاجعة المحارم وما ترتب عليها من كبت (وعقد) هو محاولة من جانب التطور لإطلاق «الطاقة» إلى خارج حدود الأسرة ، وكأن مضاجعة المحارم هي المستوى الثاني للاستمناء العقيم .

(٥٩) انظر أيضاً «العدوان والإبداع» ليحيى الرخاوي - الإنسان والتطور ، عدد يوليو ١٩٨٠ ص ٤٩ - ٨١ .

قد يصل التردد في بعض الحالات المرضية إلى العجز عن أن يحسم المريض أمره ؛ هل يمد يده للسلام أو يبقيها بجواره فتتوقف اليد في وضع وسط بين السلام واللاسلام يسمى Prop hand ومن المناسب أن نذكر القارىء أن المسرحية كتبت شعراً ، وأن التركيز على تفسيرها «بالأحداث» الجارية دون طبقات الشعر المتكاثفة الموحية قد يسطح الموقف تسطيحاً مخلاً .

(٦٠) خشية الافراط في التأويل ، تجنب الإشارة إلى نهاية المسرحية التي تعلن إفلات الملك (الحياة) من كل الأطراف المتصارعة ، مادامو قد فشلوا في «أن يتصارعوا» ... الخ .

(٦١) يحيى الرخاوي (١٩٧٢) : من عالم الطفولة (قراءة في ديستويفسكي) - الإنسان والتطور ، عدد أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر - ص ١٢٩ وما بعدها .

(٦٢) ما بين الأقواس في هذا المقتطف إضافة لم ترد في النص ، وإنما لزم إضافتها لتوضيح المعنى .

(٦٣) نستعمل كلمة المعلومات هنا بمعناها الأوسع ، فهي لا تشير إلى المعارف اللفظية المسجلة بالذاكرة فحسب ، وإنما تشير إلى كل الكيانات الكلية المنطبعة في تنظيمات معقدة متكاثفة ، كما أن لهذا علاقة بنظرية عملية المعلومات Information Processing

(٦٤) حسن ساكني النويري : علم النفس والأدب ، ص ٩٩ .

(٦٥) أقول يفيد فهمه .. ولا نسلم - بالضرورة - بتفاصيله ؛ إذ يكاد يكون من المحال أن يظن يرجسون أن المنطبعات الآتية من الخارج هي في تآلف مع مكمون الداخل مصدر تلك الشخصيات الغائبة ، وأن الإبداع ليس إطلاق سراح من استيقظ ، وإنما هو إيقاظ من أغفى لإعادة تخليق الوحدات المكونة للتركيب الوليد . والتنشيط المكافيء للصرع يساعد في هذا الإيقاظ ، ثم تعتمد النتيجة على الخطوات التالية .

(٦٦) لست مرتاحاً لهذه التسمية بصفة نهائية .

(٦٧) عباس العقاد (١٩٦٨) ابن الرومي «حياته من شعره» بيروت ، دار الكتاب العربي ، ص ١٤٩ .

(٦٨) سبق الإشارة إليه ، هامش (٤٩) .

(٦٩) العقاد : ابن الرومي ١٥٣ .

(٧٠) السابق ، ص ١٦١ .

(٧١) وقد يكون العقاد في وسط العمر أقدر على تحمل الغموض منه بعد ذلك ، ومع ذلك فأحادية النظرة غلبت في كثير من أعماله وتراجعه . ولا نزعم أنه وهو يكتب ابن الرومي كان متأثراً بفرويد (المستقطب غالباً) أكثر من يونج (صاحب المحاولة الرائدة في تجميع الأقطاب على مسيرة التفرد) - إذ يبدو أن هذا الكتاب قد خلا من التأثير الخارجي أصلاً ، وإن ظل متأثراً بما هو «العقاد» .

(٧٢) فحيث ترى حقداً على ذي إساءة
فثم ترى شكراً على حسن القرض
العقاد : ابن الرومي ص ١٦٠ .

(٧٣) العقاد : ابن الرومي . ص ١٦٥ . كما آمل أكون مبالغاً حين أقف أمام استعمال ابن الرومي للفظ «شوب» في وصفه اختلاط اليقين بالشك وما وجدت امرأ يرى يوقن إلا وفيه شوب امتراء» وأتذكر هذا التداخل اللازم لاستعمال لفظ «شوب» يطلق على تمازج السوائل أساساً (العقاد ابن الرومي - ص ١٦٥) .

(٧٤) نفسه ص ١٦٠ .

(٧٥) عباس العقاد (١٩٨٠) : أبو نواس ؛ الحسن بن هانىء ، القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر .

(٧٦) أبو نواس : ٤٥ - ٦٣ ، ثم إن الطبيب وهو يفحص مريضاً بعاهة في الغد الصماء حقاً ، ويمسك بالتحاليل الحديثة ، ويقرأ الأرقام ويشاهد الأشعة ، لا يستطيع أن يربط مباشرة بين مظهر سلوك واحد ونقص هرمون واحد . وهذا لا ينفي تأثير العاهة على الإبداع ، ولكن التأثير يأتي من كيفية مواجهة العاهة وتمثلها وتحديها واختراقها ، وليس في أثرها المباشر في الصفات ثم في الشعر .. عما لم يثبت أصلاً عند أبي نواس . ومقتطف واحد قد يظهر مدى خطأ التعميم . يقول العقاد ص٦٨«ولا يخفى أن جهاز النطق شديد العلاقة بالنمو النفسي ؛ فإذا عم النقص لسانه وحنجرته كان لذلك علاقة بوظائفه الجنسية مدى الحياة» !! .. لا تعليق !!

(٧٧) محمد النويهي : نفسية أبي نواس (١٩٧٠) الطبعة الثانية ، القاهرة مكتبة الخانجي بمصر .

وقد استشهد في هذه الطبعة برأي اثنين من «الأساتذة المتخصصين في الدراسات النفسية» (ص٩) - «فكان حكمهما كليهما أنها لم يجدا مأخذاً على عرضي لحقائق ذلك العلم وآرائه - ولم تصل الناقد أي «دراسات نفسية» قد اختص بها من سألهم ، كما لم ينتبه إلى هذه الطريقة في تقييم الصحة بالمحكمين validity by refrees تحتاج إلى تقييم المحكمين أساساً لا من حيث مكانتهم العلمية في مجال تخصصهم ، بل من حيث خبرتهم في هذا المجال التطبيقي الخاص .

(٧٨) نفسه ص ٣١ و بعدها .

(٧٩) نفسه ص ٤٤ .

(٨٠) نفسه ص ٥٧ .

(٨١) نفسه ص ١٥١ .

(٨٢) انظر عن التعتعة «دراسة في علم السيكوباثولوجي» للكاتب ، وبخاصة صفحة ٩٣ كخطوة نحو الاستجاب الإيجابي ، وصفحة ٣٦٩ كخطوة في المسيرة الفصامية .

(٨٣) لم أحاول أن أنظر في تشبيهات أبي نواس للخمر من باب المجاز الشائع كما حاول الناقد النويهي ، لأني أرى المجاز في الشعر بخاصة ليس هو الجوهر ، بل لعله يبعدنا عن المباشرة العيانية الجديدة التي تلتقي في مساحة «ما» مع بعض الصور والرموز القديمة ، دون حاجة إلى الإسراع بتجديد وظيفتها الرمزية وبلاغتها المجازية .

(٨٤) يذكر الاسم بالإنجليزية manic—depressive دون ترجمة ، لا أدري لماذا . ص ١٥٦

(٨٥) ذهب أدونيس إلى اعتبار أبي نواس رائد ثورة مبدعة ، «كشفت ؛ .. بشكل عام عن قضايا أربع متلازمة ومترابطة : عن محسوس

جديد . . . وعن حدث جديد . . . وعن تجربة جديدة ، وعن لغة شعرية جديدة» ، بل إن نفس الناقد جعل الخمر وسيلة هذا الشاعر لاختراق نفسه/عالمه : «إنها مفتاح يصلنا بالأبواب كلها . . إنها صيغة لوجود كل شيء» . فهل يحق لنا أن نفترض أن هذه الجرعة من الإبداع المتحدى هي التي دفعت هؤلاء النقاد النفسيين إلى حبس أبي نواس داخل تشخيصاتهم كما يفعل بعض الأطباء أحياناً مع مرضاهم (الذين قد لا يكونون مرضى بعد) أدونيس : (١٩٧٧) الثابت والمتحول : الكتاب الثاني ص ١٠٨ ، ١٠٩ .

(٨٦) عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب : «سر شهرزاد» ، ص ١٩٠ - ٢٠٣ .

(٨٧) الإدراك الضلالي يحل كالصاعقة في أقل من ثانية فيستقبل الشخص المثير الحسي بتأويل ذاتي ضلالي محمّل بكل شحنة إقناعه وانفعاله . وقد ذكرته هنا ليس لقيمته كعرض (وإلا وقعت فيما نهيت عنه) ، وإنما لدلالته في حقائق الوعي الأعمق متى حلت في الوساد الشعوري الظاهر فرضت ما يترتب عليها فعلاً حقيقياً لا يحترم المنطق أو يرتدع بالإقناع .

(٨٨) مع الاعتراف بأنه «قراءة» من الواقع السابق الإشارة إليه ، الذي لاتحكمه -تفصيلاً- نظرية بذاتها ، وإنما لايستبعد أياً من المعارف أو الموقف الشخصي .

(٨٩) انظر الحاجة إلى الشوفان في دراسة لعلم السيكوباثولوجي (١٩٧٩) للكاتب صفحات ١٩٣ ، ٥٢٩ ، ٧٠٠ .

(٩٠) هذا الرأي ليس بديلاً لفكرة عدم الأمان من «يوم آخر» يحمل «ضيافة أخرى» وإنما هو مستوى آخر متداخل من الرؤية .

(٩١)يمثل سندباد«معنى عاماً يكاد يكون مؤكدا لهذه الرؤية . ولعل أقرب المعاني لما نريد إظهاره هنا ماورد على لسان «بلوم» (جيمس جويس) يحيى عبد الدايم «الطفل الرجل ، مجهد ؛ الرجل الطفل في الرحم - رحم ؟ مجهد ؟ يستريح . . لقد طاف مع سندباد البحار (فصول ١٩٨٢ المجلد ٢ عدد ٢ ص ١٥٨) وهنا تعلن الرحلة بشقيها ، وأنه لكي يستطيع الواحد أن يكون سندبادا فإنه لابد أن يطمئن - في نهاية كل جولة - إلى رحم ينتظره طفلاً رجلاً ، رجلاً طفلاً ، يستجمع نفسه ليبدأ من جديد كل يوم جديد ، مثلما علمته شهرزاد ؛ فطمأنينة شهريار لرحم شهرزاد المنتظر القابل الرائي هو الذي يسمح له أن يجوب آفاق المعرفة بشقيها .

(٩٢)ذلك لأنه مبني على فكرة أن سعي الإنسان يتصف أساساً بمحاولته التكيف «أخلاقياً» مع مجتمعه بالإعلاء والتسامي على حساب الطاقة الجنسية الفجة . وبرغم أننانجد في كتابة فرويد ماينفي هذا التمادي في الاستقطاب ، حيث نلمح إشارات جيدة إلى احتمال الولاف ، إلا أن تفسيره للفن والحضارة بالتسامي يؤكد الاستقطاب المحدد للعمق - وقد سمي بهذا الاسم «علم نفس الأخلاق» من جانب من تسموا بـ «علم نفس الكينونة» ، حيث التركيز على مشكلة الوجود والعلاقة بالآخر أساساً . (راجع إن شئت مقدمة في العلاج الجمعي (١٩٧٨) .

(٩٣) عز الدين إسماعيل (١٩٦٣) التفسير النفسي لمسرحية ياطالع الشجرة - مجلة المجلة ، فبراير ١٩٦٣ عدد ٧٤ ، ص ٣٦ - ٤٠ .

(٩٤) يمكن مراجعة فكرة تعدد الذوات التي سبق ذكرها في هذا المقال والمرجع المذكور هامش (٥٢) .

(٩٥) مع بعض التجاوز ، حيث الهي ليس مرادفاً للاشعور تحديداً ، فمحتوى اللاشعور ، حتى عن فرويد ، أكثر شمولاً من الهي بكثير . كذلك فإن الأنا العليا ليست مرادفة (هكذا) للضمير . .

(٩٦) فضلت أن أورد هذا الخاطر في الهامش دون المتن لما يحمل من احتمال خطأ أو مبالغة ؛ فالاسم «كامل رؤبة لاظ» شديد الغرابة على الأذن المصرية ، حتى لو افترضنا جذوره التركية . وقد رجعت إلى محاولة معرفة دلالته فوجدت أن الرؤبة : القطعة تدخل في الإناء ليرأب (ورأب الإناء أصلحه) ، ولاظ من مادة لظ ، ولظ به لظا لزمه ولم يفارقه (الوسيط) ؛ فياترى هل قصد نجيب محفوظ أن الـ «كامل» (ولادة جسدية مكتملة شكلاً) لم يكن نفسه أبداً ؛ فهو لم يكن سوى «أداة ترأب بها أمه صدعها ، إذ تفرض عليه أن يلزمها لايفارقها ، لأنها قررت ألا يولد نفسياً أبداً ؟» .

(٩٧) يظهر هذا أيضاً في روايات «الأجيال» - مثلاً حرافيش نجيب محفوظ ، وإلى درجة أقل كثيرا ثلاثيته .

(٩٨) القتل الضمني الذي اعتبره الناقد مقابلاً للقتل الفعلي عند أورست يحتاج - بالذات - إلى مراجعة ؛ فكامل لم يقتل أمه فعلاً ، ولم يكن سببا في موتها ، حتى حين أغضبها إلى ذاك الحد ، حتى لو أعلنت هي بنص الألفاظ أنه يقتلها بكلامه . ولا يوجد أي تأييد علمي مباشر يسمح بالربط السببي بين أي وفاة وبين انفعال سابق ، برغم أنه رأي شائع بين العامة . وأرى أن الناقد اضطر إلى هذا ليسهل المقارنة بأورست دون حاجة إليها .

(٩٩) التفسير النفسي للأدب - عز الدين إسماعيل ، ص ٢٦٩ .

(١٠٠)نفسه ص ٢٧٠ .

(١٠١) يقول إن الذي رجح براءة أورست وأعطاه حريته هو صوت الإلهة أثينا التي جاءت من جبهة زيوس دون المرور برحم الأم ، وعلى ذلك ، فقد يكون النضج (والحكمة) هو رفض العودة إلى الرحم ، وعلى هذا فصراع كامل بعيداً عن رحم أمه هو في اتجاه الحكمة (والنضج) - وهذا إقحام لأورست في كامل دون مبرر أو وجه شبه ، كما أن التقابل بين الحكمة والرحم هو دليل جديد على الموقف الاستقطابي ، ونرد عليه بالقول بأن النضج لايتم برفض العودة للرحم ، بل برحلة الداخل الخارج (إلى الرحم/بعيداً عنه) بشكل مرن ومتغير ومرجع للخطوة الأمامية قليلاً بعد كل جولة (رحلة) .

(١٠٢) تجنبت قاصداً ، لظروف هذه «المقدمة» ، مراجعة بعض عينات من المحاولات الأحدث ، مثل دراسة فرج أحمد فرج في عددي فصول (يناير ١٩٨١-المجلد الأول العدد الثاني، وعدد يناير ١٩٨٢ المجلد الثاني ، العدد الثاني) . وهي وإن كانت أصرح إعلاناً بالالتزام بالتحليل النفسي ، فهي - فعلاً - أكثر تحرراً من قيوده الكلاسية ، وأكثر تحملاً لرؤية التناقضات الهيجلية الكامنة فيما تناولت من أعمال ، وإن كانت تحتاج إلى حوار متجدد قد تتاح له فرصة أخرى .

(١٠٣)راجع ماذكرناه في شأن حقد ابن الرومي في هذه الدراسة .

(١٠٤) انظر الفقرة الأخيرة فيما يتعلق بتجربتي الشخصية في هذا الصدد .

(١٠٥) المرحوم الشاعر صلاح عبد الصبور ، حين كان يناقش الديوان المذكور في البرنامج الثاني ، وأصر على أنه شعر قح ، فرحت أحاول إقناعه بأصل الفكرة فكاد لا يصدق ، فذهبت أكتب هذا الشرح لأثبت ما ذهبت إليه ، فكان مؤلفي المرجعي المحوري الذي أشرت إليه طوال هذه المقدمة «دراسة في علم السيكوباثولوجي : شرح سر اللعبة» .

(١٠٦) وما زال الاحتمال قائما ، هذا - ولم أشر إلى محاولاتي التالية غير المنشورة .

النقد الأدبى وعلم الاجتماع

مقدمة نظرية

محمد حافظ دياب

فيما يذكر بول موى ، يرتد أصل كلمة نقد إلى اللفظة الإغريقية Xpivieiv وتعنى الحكم[1] ؛ وهو نفس ما يعنيه تعريفها القاموسى فى لغات أوربا القديمة والوسيطة . والباحث فى اللغة الإنجليزية يجد لهذه الكلمة مصطلحين : «الأول هو Criticism ، ويعنى النقد بمعناه الشائع ، أى الاستهجان والكشف عن الخطأ ، كما يعنى كذلك الفحص الدقيق غير المتحيز لمعنى شيء ما ، ولمضمونه ، ولقيمته . أما المصطلح الثانى فهو Critique ؛ ويطلق على النقد (المنظم) الذى يستند إلى أسس واضحة المعالم ، ويسير فى خطوات منتظمة للتوصل إلى حكم معين ، ويتناول موضوعه تناولاً مفصلاً ، محاولاً تحليل هذا الموضوع تحليلاً يبرز خطواته الأساسية ودعائمه التى يستند إليها ؛ وهنا يصبح النقد مفصلاً . ومن الممكن أن يقابل ذلك فى اللغة العربية مصطلحان ؛ فنطلق على كلمة Criticism مصطلح (نقد) ، ونطلق على كلمةCritique مصطلح (نقد منهجى)»[2] .

وإذا كان النقد فى تعريفه القاموسى هو فن الحكم ، فإن انتقال معنى هذا المصطلح من النطاق القاموسى إلى المجال الأدبى يستلزم إضافات عدة لكلمة حكم . والأدب تاريخيا أسبق من النقد ؛ وهو ما يعنى أن الشاعر الأول قد سبق إلى الوجود الناقد الأول . فالقياس هنا قد لا يثير جدلاً ؛ لأنه أضحى من المسلمات المتفق عليها بين النقاد أنفسهم .

ومما يفرق الأدب عن النقد الأدبى ملاحظات قد يُنوه عنها بما يلى :

١ - الأدب والنقد كلاهما فن .
٢ - لولا وجود الأدب لما كان النقد الأدبى ؛ فالأصل هو العمل الأدبى ، يليه بروز الفعالية النقدية التى استقلت نسبياً وشكلت ظاهرة تستحق أن تدرس بذاتها ولذاتها ، وإن كان ارتباطها بالعمل الأدبى عضوياً وحمياً .
٣ - الأدب فن يتصل بالحياة ، على حين يراها النقد من خلال الأعمال الأدبية التى ينقدها . وإذا كان الأدب نقد الحياة ، فالنقد هو نقد له .
٤ - وتحديداً لما ، فإن الأدب ذاتى من حيث كونه تعبيراً عما يحسه الأديب ، أما النقد فإنه ذاتى وموضوعى فى آن معاً .. إنه ذاتى من حيث تأثره بثقافة الناقد ؛ وهو موضوعى لأنه مرتبط بنظريات وأصول علمية .

طبقاً لهذا ، فإنه مهما يكن الأدب فسيبقى موضوع النقد ومجاله ومرماه ، بدءا من استكشاف الأصالة الأدبية ورصد خطاها واتجاهاتها ، ووصولاً إلى استبطان وتوجيه إمكانات العمل الأدبى فى التعبير عن موقف حضارى أو رؤية متكاملة للحياة والوجود .

ويمكن القول إن مفهوم النقد الأدبى الحديث ينطوى على ثلاثة محاور متواشجة هى : التمييز ، والتقويم ، والتأريخ .

ويعد التمييز دلالة العملية النقدية كلها ؛ إذ لا يمكن دونه تمييز جنس العمل الأدبي أو إعطاؤه هويته ضمن منظومة الأجناس الأدبية . وهو كذلك محك العملية النقدية ؛ فليس يكفي أن نطلق الأوصاف على عمل أدبي معين ، فنعتبر أن انتماءه إلى جنس أدبي أمر مفروغ منه لا يحتاج إلى تحقيق[3] .

ويُعنى التقويم بالتوصل إلى تحديد قيمة العمل الأدبي بعد إذ تكون مرحلة تمييزه قد تحققت ؛ ومن ثم يكون سبر القيمة وفق معايير جمالية أو إيديولوجية ، أو جمالية إيديولوجية ، لا نعتبرها نهائية ، بل تتكيف بموجب كل إنتاج أصيل جديد . ويشتمل التقويم على وصف العمل الأدبي وتحليله والحكم عليه .

أما التأريخ Articulation فإنه حصيلة المعالجة النقدية ؛ وأساسه وضع العمل في موقعه من سياق قائم أو مفترض ، كالسياق البلاغي والأدبي والفكري والحضاري .

وقد اكتسب النقد الأدبي الحديث ـ عبر تطوره التاريخي ـ قيماً جمالية ورؤى فكرية وأسساً نظرية ومفاهيم فنية ، يمكن أن تلمح سماتها على الوجه التالي :

١ - من حيث المادة ؛ إذ شهدت الدراسات النقدية الأدبية الحديثة تطوراً ملحوظاً في مادتها عن طريق اهتمامها بالأدب الشعبي بجانب الأدب (الرسمي) ، وتحميلها أبعاد الوجود ونظريات الكون والحياة ، وتلوينها بالمفاهيم العصرية ، نتيجة تطور الأجناس الأدبية بناء على رؤى التجديد في الرواية والقصة القصيرة والمسرحية والمقال ، والابتكار في البناء الشعري ومضامينه ، إلى جانب إضافات صائبة قدمها المشتغلون بعلوم النفس والجمال والاجتماع والأنثروبولوجيا ؛ وكلها حتمت على النقد الأدبي زيادة مادته وتجديد رؤاه .

٢ - من حيث المنهج . فقد دخل على أساليب النقد مجموعتان مساعدتان : جاءتا من جهتي معطيات العلوم والبحوث الجديدة لتفتح للدراسات النقدية وسائل وطرقاً بحثية مستحدثة ، ومن جهة أخرى الإحصاءات وتطبيقاتها لتمدها بأدوات جديدة . وكان استخدام هذه الوسائل مدهش النتائج في أحيان ، لدرجة يمكن معها القول إن استفادة الدراسات النقدية من مناهج العلوم الأخرى ، ومن المبتكرات التقنية للعلم الحديث ، أدى إلى تنوع مناهجها وتعقدها ، ومن ثم تطورها نحو أساليب جديدة .

٣ - من حيث الاتجاه ، حيث أصبحت الدراسات النقدية الحديثة تحاول الإفادة من منابع الفكر والفلسفة ، بواسطة الاهتمام بالعوامل والتيارات الاجتماعية والنفسية والأنثروبولوجية ، والاستبصار بتقاليد جماعاتها الأدبية . وكانت أولى الخطوات عندما مارس النقاد تطعيم النقد بالفلسفة ، وتلقيحه بعلم الجمال ، وتزويده بنتائج علوم اللغة وفلسفة التاريخ والعلوم الإنسانية والمعرفة العلمية ، وإن هاجم البعض هذا الأمر ، خشية أن يتحول النقد إلى دقة العلم وثبوته ، فتضحى لغته مصطلحاً ثابتاً لا يتغير[4] .

وهكذا يمكن القول إن الدراسات النقدية الحديثة بلغت مرحلة من التقدم والازدهار لم تعد تعتمد على الانطباع كما كان سائداً في كثير من الدراسات النقدية القديمة . وبرغم هذا ، ما زال هناك في وقتنا الحاضر من يراوح بين علمية النقد الأدبي وفنيته ، أو بين معياريته ووصفيته ، نتيجة ما يبدو في بعض الأحيان من نقص في الاتفاق بين نتائجه ومستخلصاته[5]

النقد الأدبي الاجتماعي
خلفية فكرية

وفي تراث النقد الأدبي ، ثمة حقيقة يمكن استقراؤها ، تتلخص في توزع هذا التراث بين نظرتين هما : الشعور بالمسئولية الاجتماعية ، والإحساس بالمسألة الفنية . في أحيان كانت تتغلب المسئولية الاجتماعية ، وفي أحيان أخرى يبرز تسلط التقنية . لكن هذا الطرح الساذج للمسألة قد أسهم في تزييف حدودها ومعالمها ؛ فليس ثمة مثل هذا التعارض القائم على المغالاة في التبسيط . ذلك أن المسئولية الاجتماعية لا يمكن أن تعني تجاوز الفكرة القائلة بأن الترويج لأشكال هابطة ، أو التغاضي أساساً عن موضوع الأشكال ، إنما يعني في الحساب الأخير ، الإساءة إلى المسئولية الاجتماعية ذاتها .

وقد لا يكون من الملائم في هذا الصدد ، تتبع تطور (الصيغة) الاجتماعية في التراث النقدي تتبعاً تاريخياً منذ نشأته حتى الآن ، وبلوغه تلك الدرجة من المعرفة في إطار علم الاجتماع . ومع ذلك فمن المفيد الإشارة العامة لأهم المراحل التي قطعها . . بداءة ، فإن المحاولات الحثيثة للنقد الأدبي الاجتماعي قد ظهرت مع المفهوم الأفلاطوني الشهير «المحاكاة» Mimesis ، الذي نماه بعده أرسطو بعبارته المعروفة : «إن شعر الملاحم وشعر التراجيديا ، وكذلك الكوميديا والشعر الديثرامبي ، وإلى حد كبير أيضاً النفخ في الناي واللعب بالقيثار . . كل هذا بوجه عام أنواع من محاكاة الواقع»[6] .

بعدها بدأت تتنامى محاولات التعرف على طبيعة العلاقة بين الأعمال الأدبية وتأثيرات الوسط الاجتماعي عليها ؛ أظهرها محاولة المفكر الإيطالي جان بابتست ڤيكو Jean—Baptiste Vico (١٦٦٨-١٧٤٤) في معرض حديثه عن علم جديد يدرس الطبيعة المشتركة للأمم ، حيث عرض لأهمية الأدب في الحضارات ، مركزاً على دور الشعر في الحضارة القديمة ، والعلاقة بين الملاحم البطولية والمجتمعات العشائرية في هذه الحضارة ، مشيراً إلى أن : «المجتمع لا يقدم ببساطة مسرحيات

وأشعاراً وروايات ، لكنه ينمى أدبا وأدباء يستخلصون أعمالهم ومهاراتهم الفنية ونظرياتهم منه»[٧] . وبعده ، أكدت مدام دوستال Mme de Staël (١٧٦٦-١٨١٧) أن أدب أى مجتمع يجب أن ينسجم مع المعتقدات السياسية السائدة فيه . وكانت ترى أن الروح الجمهورية الصاعدة فى السياسة الفرنسية يجب أن تنعكس فى الأدب بتقديم شخصيات المواطنين (الصغار) فى أعمال جادة - كالتراجيديا - بدلاً من قصرها على الكوميديا . كما رأت أن الأدب يجب أن يصور التغيرات المهمة فى النظام الاجتماعى ، خصوصاً تلك التغيرات التى تدل على الحركة نحو أهداف الحرية والعدالة . ورأت فى كتابها «فى الأدب من حيث علاقته بالنظم الاجتماعية» De La Littérature Considérée Dans Ses Rapports Avec Les Institutions Sociales (١٨٠٠) ضرورة فهم الآداب الأجنبية عبر خلفيتها الاجتماعية والثقافية والإيكولوجية ، لتطبق بعد ذلك فكرتها هذه فى كتابها التالى «عن ألمانيا» De L'Allemagne (١٨١٠) ، متناولة الفارق الجوهرى بين الشخصية الفرنسية الشغوفة بالحوار فى الصالونات ، والشخصية الألمانية الممعنة فى التفرد والعقلانية ، مستعينة بمفاهيم عصر مونتسكيو Montesquieu (١٦٨٩-١٧٥٥) ، وببعض آراء معاصرها الألمانى هيردر Herder (١٧٤٤-١٨٠٣) ، التى توحى بتأثير العوامل الإيكولوجية على الرؤى الأدبية[٨] .

ولقد كان لتطور العلوم الطبيعية صداه فى الفلسفة الوضعية Positivism عند أوجست كونت A.Comte (١٧٩٨-١٨٥٧) ؛ وهو ما حدا ببعض النقاد إلى أن يضعوا للأدب قوانين تماثل قوانين العلوم الطبيعية فى دقتها . فالناقد لا ينبغى أن يكون أديباً فحسب ، بل هو أديب وعالم معاً . . عالم طبيعى يبحث فى الأدب بحثاً طبيعياً على نحو ما يفعل علماء الدراسات التجريبية . وقد تصدى للنهوض بهذه المهمة سانت بيف Saint-Boeuf (١٨٠٤-١٨٦٩) ، فدعا لدراسة الأدباء من حيث خصائصهم الجسمية وحياتهم المادية والعقلية والخلقية والعائلية ، وأذواقهم وعاداتهم وآرائهم ، ثم ترتيبهم فى (فصائل) يرتبط كل منها بملامح مشتركة ؛ وبذا أضحى النقد الأدبى عند سانت بيف أقرب إلى التاريخ الطبيعى للأدب[٩] .

والواقع أن هذا الاتجاه يغفل مسألة أساسية فى النقد هى التأويل ؛ ذلك أنه كلما كان العمل الأدبى عظيماً كان قابلاً للتأويل . ومن ثم فإن هدف هذا العمل الأدبى يظل خاضعا للدفع والجذب على خارطة النقد .

إن الأدب ظاهرة فنية وليس ظاهرة طبيعية . والفارق بين الظاهرتين واضح جلى . الظاهرة الفنية تظل أغنى من عشرات التفسيرات ، وتظل متعددة المعانى ، لا تمنح نفسها لتأويل واحد يمكن اختزاله بقانون رياضى ناجز . أما الظاهرة الطبيعية فهى مادة للملاحظة ، يمكن اكتشاف قوانينها والقول بيقين إنها تنطوى على عناصر محددة قد يكشف العلماء عن أسرارها . وهكذا فعلى الناقد ألا يسأل عن خلاصات جاهزة تتصل بعمل أدبى معين ، وإنما يحاول تحرى الرؤية التى تتميز به . ومن هنا يصبح التعرض للمسار الشخصى والاجتماعى والنفسى للمبدع غير ذى موضوع . خاصة إذا ما تم بمعزل عن عمله الفنى . وجاء هيبوليت تين H.Taine (١٨٢٨-١٨٩٣) تلميذ سانت بيف ، الذى حوّل طريقة أستاذه إلى نوع من الحتمية الجبرية على نحو ما تتصف به القوانين الطبيعية . فإذا كانت الطبيعة لا تعرف الخصائص ولا القوانين الفردية ، وإنما تنشد التعرف على القوانين العامة ، فكذلك ينبغى أن تكون قوانين الأدب . . قوانين تقوم على الحتمية .

وقد اتخذ تين من تاريخ الأدب الإنجليزى ميداناً لبحثه ، بهدف الوصول إلى قوانين عامة ، من منطلق أن : «العمل الأدبى يتحدد بواسطة جملة من العوامل تمثل الحالة العقلية العامة والظروف المحيطة»[١٠] . وقد بدا واضحاً من تطبيقه لفرضيته هذه ومناقشته التفصيلية لها أنه يعزو أهمية خاصة إلى الوسط الاجتماعى أو البيئة التى تخلق الحالة العقلية اللازمة للإبداع الأدبى .

وقد حاول تين تفسير هذه الحالة العقلية من خلال تطبيق معادلة تحليلية قوامها مؤثرات ثلاثة هى : الجنس ، والبيئة ، والعصر ، تؤثر فى الأعمال الأدبية .

ويشمل مصطلح الجنس مجموعة من الأفكار عن الوراثة والأرض والمناخ ؛ وتضم البيئة العوامل الاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، فى حين يركز العصر الانتباه على جوانب الاستقرار والتغير فى الحضارة .

لقد كان تين من أوائل النقاد الذين تناولوا العلاقات بين الفنان ومجتمعه ، وبينه وبين أقرانه ، والطرق التى يؤثر بها الجمهور فى الحصيلة الإبداعية للفنان . وكان اتجاهه هذا تعبيراً عن الرغبة فى مجاوزة تخلف مناهج العلوم الإنسانية باصطناع مناهج العلوم الطبيعية . ويصف هارى ليفين H.Levin تأثير تين على التفسير الاجتماعى للأدب بقوله : «إن كتاب تين (تاريخ الأدب الإنجليزى-١٨٧١) يتخلّص دفعة واحدة من الفكرة الخاطئة التى ترى أن الأعمال الأدبية تخرج إلى الوجود كما تتساقط النيازك من السماء . وقد يمكن بعد هذا إغفال الأساس الاجتماعى للفن ، ولكن يصبح من الصعب إنكاره»[١١] .

وبرغم ذلك ، يمكن القول بأن آراء تين حول تأثير بيئة العمل كانعكاس مباشر للواقع ، تبدو لنا اليوم تبسيطية وقد تجاوزها الزمن ، وتظهر «كأنها خارجة من معمل» . وعبر هذا الخط نفسه ، قدم برونتيير Bruntiére (١٨٤٩-١٩٠٦) محاولة تقوم على نظرية التشوء والارتقاء ، بدراسة تطور الأنواع الأدبية فى تأثرها بعوامل البيئة والعصر والوراثة الاجتماعية للكاتب[١٢] .

وثمة باحث فرنسي آخر هو ألكسندر بلجام A.Beljame ، واصل البحث عام ١٨٨١ بدعوة علماء الاجتماع إلى الاهتمام بدراسة العلاقات بين المؤلف والجمهور ، وذلك في كتابه «الجمهور والأدباء في إنجلترا خلال القرن الثامن عشر» Le Public Et Les Hommes De Lettres En Angleterre Au 18 é Siécle[١٣] . وبدءا من القرن العشرين ، تتابعت دراسة العلاقة بين الأعمال الأدبية وتأثيراتها الاجتماعية ، في النهج الذي اختطته المدارس الشكلية والفرويدية والوجودية والبنائية ، مروراً بالمدرسة الإجماعية Unanimisme الفرنسية ، التي حاولت في عام ١٩٠٨ أن تفسر الأعمال الأدبية من خلال تنوع عواطف وانطباعات الجماهير ، وروادها رومان ، ودوهاميل ، وفيلدرك ، إضافة إلى إسهامات ليز ستيفن L.Stephen ، وليفين شوكنج L.Schücking ، وولتر إيبش W.Ebisch ، وهربرت سكوفلر H.Schoffler ، وولتر شيرمر W.Schirmer ، وجورج كفرشتين G.Keferstein ، وغيرهم .

وفي الولايات المتحدة ، تطور النقد الأدبي الاجتماعي تبعا للظروف الإجتماعية أكثر مما تطور في أي موطن آخر ، حيث أبدى عدد من النقاد - يقف كالفرتن V. Calverton في طليعتهم - بعد الحرب العالمية الأولى اهتماما كبيرا بالروائيين الواقعيين من أمثال دوس باسوس D. Passos وجون شتاينبك J. Steinbeck ، وإن بدا نقدهم التزاما تاريخيا أكثر منه جهدا نقديا حقيقيا ، وتأسست في عام ١٩٣٤ مجلة «الرمح» Review Partisan التي قدر لها ألا تعيش على هذا المنطلق السياسي أبعد من عام ١٩٣٦ .

وتتالت بعد ذلك أعمال روى بيرس R. Peirce في كتابه «المذهب التاريخي مرة أخرى» Historicism Once More كمحاولة نقدية تسعى إلى دراسة الأعمال الأدبية من حيث بعدها التاريخي والاجتماعي . وقدم إيان وات I. Watt كتابه «صعود الرواية» The Rise Of The Novel ، مفسحا فيه لمعالجة الأدب معالجة اجتماعية ، عن طريق دراسة الأدب الإنجليزي في القرن الثامن عشر ، عبر مؤلفات ديفو Defoe وريتشاردسن Richardson ، وفيلدنج Fielding ، ملاحظا أن هؤلاء الروائيين الثلاثة ينتسبون إلى جيل واحد ، وهو ما عده أمراً لا يمكن أن يكون محل صدفة ، ومقررا أن الجنس الأدبي الذي قدموه (الرواية) لم يتم في معزل عن ظروف أدبية وفكرية واجتماعية ملائمة . ولاحظ كذلك ظاهرة بدت له أكثر أهمية ، مفادها : «أن واقعية الرواية لا تتركز في عالمها المتخيل ، بل كذلك في الطريقة المتبعة لعرضه»[١٤] .

وهكذا نلمس أن المحاولة التي قام بها وات كانت تستهدف الكشف عن «الموقف الواقعي» ، وأنه لم تعوزه الإشارة إلى أن نجاح هذا الجنس الأدبي الجديد قد صاحبه ظهور جمهور جديد من القراء اتسعت دائرته ، نتيجة إنشاء المكتبات المتجولة ، والغاء إشراف أصحاب المكتبات ، وهبوط أسعار الكتب ، إضافة إلى أن أعمال هؤلاء الروائيين الثلاثة تقع في مركز اهتمامات أفراد هذا الجمهور الجديد من الطبقة الوسطى النامية وقتذاك ، «بوصفهم أعضاء في بورجوازية لندن ، ممن لم يكن لهم إلا الرجوع إلى قواعدهم الخاصة من حيث الشكل والمضمون ، ليكونوا على ثقة من أن كتاباتهم ستبعث السرور في جمهور عريض . . وليس المهم أن ديفو أو ريتشاردسون قد لبيا رغبات جمهورهم الجديد ، بل الأهم أنهم كانوا قادرين على التعبير عن رغباته من الداخل»[١٥] .

عبر هذا الطواف المتعجل بخريطة النقد الاجتماعي ، فإنه لا يمكن الادعاء بقدرته على تأسيس منهج متكامل له . هناك فقط بعض الأعمال التي استطاعت - إلى هذا الحد أو ذاك - أن تقترح أساليب وطرقا جديدة . ذلك أن الإطار المرجعي frame of reference الذي اعتمد عليه هذا النقد يكاد في أغلبه يعتمد على نظرية الانعكاس Reflection Theory التي أصبحت بمثابة اتجاه عريض لدى عدد من النقاد ، يؤكد دور الأديب في تصوير الحياة الاجتماعية ، ويعد الأدب سجلا للتجربة الاجتماعية .

وهكذا يمكن القول إن هذه المحاولات النقدية قد كابدت موضوع العلاقة بين الأدب والمجتمع ، وتفاوتت إجاباتها ، لكنها لم تنكر هذه العلاقة المتشابكة ، وهو ما حاوله النقد السوسيولوجي المعتمد على مفاهيم علم الاجتماع ونظرياته ومناهجه .

نحو نقد سوسيولوجي :

وعلى الرغم مما يبدو من تمايز الاتجاهات النقدية الاجتماعية في دراستها للعلاقة بين الأدب والمجتمع ، وعدم استطاعتها استكناه طبيعة هذه العلاقات ، فإنها بلا ريب قد أدت خدمة طيبة ، وإن لم تعط إمكانية رصد كافية للأسس الاجتماعية للأدب . من هنا ، فإن الحاجة بدت أوفى إلى اتخاذ مدخل أكثر تكاملا عبر الأطر المعرفية والمنهجية لعلم الاجتماع ؛ وهو ما يدعو إلى التفرقة بين مفهومي « النقد الاجتماعي » Social Critics و«النقد السوسيولوجي» Sociological Criticism [١٦] .

وثمة اعتبارات محددة استدعت هذه الحاجة هي :

١ - أن تعقد العلاقة بين الأدب والمجتمع ، تدعو إلى ضرورة وضع مفاهيم تعبر عن نظرة أكثر تكاملاً إلى هذه العلاقة ، كي تعطيها منطلقاً وقاعدة نظرية .

٢ - أن الفهم الأعمق والأشمل لهذه العلاقة لا يمكن أن يتحقق إلا في ضوء دراسة ارتباطاتها المتداخلة ، وليس كمجرد عملية تكميلية تسد نقصاً يشوب النقد الاجتماعي أو تعدل من مستخلصاته .

٢ – أنه من الأوجب إغناء النقد الاجتماعي بمفاهيم علم الاجتماع ونظرياته ومناهجه ، من كون أن هذا العلم يقدم وجهة نظر علمية لدراسة الديناميات الاجتماعية للظاهرة الأدبية ، عبر الاتجاهات العامة لمناهج بحثه ، وأساليبه ووسائله الفنية ، ومفاهيمه وأطره النظرية ، التي ثبت إمكان نجاحها في دراسة موضوعاتها ، وإن شابها – ولم يزل – شيء من الجدل والقصور .

قد يقال هنا إن المقصود هو – أولاً وقبل كل شيء – دراسة أدبية . وكما يرى جاك لينهارت Leenhardt ، فإن : «هذا لا يمنع قط معالجتها لموضوعها بمنظار علم الاجتماع . وينبغي ، من ناحية أخرى ، الاعتراف بأنه إذا كان دارسو الأدب يجهلون الاستفادة من إمكانات علم الاجتماع ، فإن علماء الاجتماع بدورهم كان لابد لهم من أن يحظروا على أنفسهم – لفترة طويلة أيضا – الاهتمام بالأدب اهتماماً جدياً»(١٧) . يؤكد هذا ، أن النقد الأدبي في معاناته وقصور تحليله عن الإحاطة بالواقعة الأدبية ومعالجة معطياتها والبحث في جمالياتها ، وفي الوقت الذي ينحو فيه نحو التخصص ، فإنه من الطبيعي أن يتطلع إلى أنماط أخرى للتفسير والتحليل مستوحاة من علم الاجتماع ؛ وهو ما قد يؤدي إلى إغناء متبادل ، وتخط مشترك وفعال لمشكلات عدة .

وينبغي الإقرار بأن هذا النقد السوسيولوجي يلاقي – ولم يزل – بعض التحفظات التي شاركت في خلقها مجموعة من العوامل ؛ منها :

١ – سوء الفهم الشائع لمفهوم علم الاجتماع ، وما يجب أن تتضمنه الدراسات السوسيولوجية .

٢ – القصور البادي من ناحية علم الاجتماع الوصفي Descriptive Sociology في دراسة النظم النوعية في المجتمع ، مثل اللغة والأدب وغيرهما .

٣ – الشعور السائد بأنه لا يوجد سوى القليل في علم الاجتماع مما يمكن أن يقال في موضوع النقد السوسيولوجي .

٤ – التصور (الخاطىء) بابتعاد مجال النقد الأدبي عن الأطر المعرفية والمنهجية لعلم الاجتماع ، من منطلق أن علماء الاجتماع أنفسهم أقرب إلى حصر أنشطتهم في حدود الوصف وليس التقويم .

٥ – أن النقد السوسيولوجي باستغراقه في البحث عن المرجع الاجتماعي للأثر الأدبي ، وبتوسله المقارنة مع كتابات ووقائع اجتماعية أخرى ، قد ينساق في مجازفة يجد نفسه فيها مبعداً إلى محيط هامشي يختلط فيه ما هو أدبي مع ظواهر من طبيعة أخرى ، أو ينزع إلى خطر الانحباس في نقد داخلي ، زينته الرجوع إلى ما هو اجتماعي .

وكما يقول لينهارت : «لقد افتقر المتقدمون الذين مهدوا لعلم اجتماع الأدب إلى طريقة ، أكثر من افتقارهم إلى نظرية في الوعي ، تكاد تكون – من حيث الوجهة التي ننظر بها إليها على الأقل – بديهية وواضحة . ذلك أنهم لم يعرفوا كيف يتابعون فكرتهم في قراءة النصوص قراءة دقيقة ؛ ولذا فإن نقاط التقارب التي أملتها عليهم إمكاناتهم ظلت بعيدة ومتكلفة . ومع ذلك يمكن القول إن الافتقار إلى الدقة في الطريقة ، لم يمنع دراساتهم أن تكون مثمرة ، برغم مراوحة آرائهم بين الغموض والتعسف ، اللذين يحولان دون ظهور هذا العوز الأساسي»(١٨) .

وحتى الآن يمكن ملاحظة أن النقد السوسيولوجي قد ارتبط بفروض ثلاثة رئيسية هي :

الأول ، أن الأدب يعكس المجتمع والثقافة السائدة فيه .

والثاني ، أن الأدب يعمل كوسيلة من وسائل الضبط الاجتماعي في المجتمع .

والثالث ، أن الأدب كوسيلة إعلامية يرتبط بالرأي العام ، ويؤثر في الاتجاهات الاجتماعية والقيم ، وفي سلوك الأفراد والجماعات (١٩) .

وأياً كانت هذه الفروض Hypothesis التي ما زالت حتى الآن مجرد فروض أكثر منها حقائق أو نظريات ، فهي تشمل فكرة أساسية مؤداها أن للأدب وظيفة اجتماعية Social Function ، ذات زوايا مختلفة وأبعاد متعددة .

ومن الملحوظ أن محاولات النقد السوسيولوجي تكاد تنصب معظمها على الرواية دون بقية الأجناس الأدبية الأخرى ، على أساس أن الرواية من أكثر الأجناس الأدبية اهتماماً بتصوير الإنسان في علاقته بالمجتمع . وعلى ما يرى فيليب سولرز Ph.Solerz فإن : «الرواية هي الشكل الذي به يخاطب مجتمع ما نفسه ؛ وهي الطريقة التي يحيا بها الفرد ليكون مقبولاً في مجتمعه . ولذا فمن المهم جداً أن تتمتع الرواية بجميع المستويات : الطبيعي منها والواقعي والتوهمي والخيالي والأخلاقي والنفسي وما دون النفسي والشاعري والجنسي والسياسي والتجريبي»(٢٠) . وهو ما حدا بأويرباخ إلى القول بأنه : «من الطبيعي أن يكون الشكل الواسع والمرن للرواية النثرية هو الذي يفرض نفسه دوماً أكثر من سواه ، كي يعيد في آن واحد تركيب عدد كبير من عناصر شتى»(٢١) ؛ وهو ما يسوغ للمدخل السوسيولوجي أن يكون أقرب المناهج النقدية إلى طبيعة الرواية .

وفيما عدا دراسات الناقد السوفيتي المعاصر يوري لوتمان Y.Lotman البنيوية للشعر(٢٢) ، فلا النقد الاجتماعي ولا السوسيولوجي استطاعا أن يقتربا اقتراباً متكاملاً من هذا الجنس الأدبي .

صحيح أن الشعر - كسائر الأجناس الأخرى - يمتلك فى تضاعيفه تجليات اجتماعية ، لكنها تجليات قد تتخطى عصرها بما تستصفيه من روح الحقائق والنفاذ عبرها إلى آفاق وعلاقات جديدة ، وكلها تندغم فى جانبه الشكلى (الإيقاع - الصورة - الرمز . . الخ) ، وهو جانب يبدو عقبة فى طريق النقد السوسيولوجى ، إضافة إلى جانبه الفكرى . ذلك أن : «الشعر يوجد حين يتحد التاريخ والفلسفة والدين والسياسة فى مكوّن Component تخيّلى»[٢٣] .

على أية حال ، فبالرغم من أن الدراسة النقدية السوسيولوجية للأدب حديثة العهد ، وبالرغم من أن منجزاتها ما زالت متواضعة ، فإن ثمة مبررين أساسيين يعطيان لعلم الاجتماع وجاهة فى هذه الدراسات ، هما :

١ - أن النسق الأدبى هو بمعنى آخر صياغة تعبيرية سوسيولوجية للعلاقات الاجتماعية المتفاعلة والمتداخلة .

٢ - أن العلاقة بين الوقائع الأدبية والظواهر الاجتماعية ليست علاقة شكلية ، بل تتجاوز ذلك إلى المضامين المعرفية .

ولعل استعراضنا لتاريخ النقد السوسيولوجى ، ومحدداته ، ومداخله النظرية ، يمكن أن يتكفل بتعميق رؤيتنا له . . .

أولاً : نظرة تاريخية :

وهنا يمكن القول إن الصدارة فى النقد السوسيولوجى تعزى إلى الكتابات الألمانية التى تستقى فكريتها من روافد ثلاثة هى :

١ - الرافد الأول ، الذى اتخذ من المادية التاريخية منطلقاً له عبر مقاربات ماركس K.Marx (١٨١٨-١٨٨٣) (وبعده مرنج) F.Mehring الذى ألزم نفسه بإدراج الإبداع الأدبى فى الصيرورة الاجتماعية والتاريخية ، حيث لا تفسر أعمال الإنسان بمعزل عن الصراع الطبقى والبناء التحتى الاقتصادى ، وحيث الصلة بين المجتمع من جهة ، والإيديولوجيا والمعرفة والفن والأدب من جهة أخرى ، تقوم على النمط الجدلى ، وينبغى أن تحلل على هذا النحو .

ويبدو الموقف الماركسى النقدى جلياً فى أعمال مرنج ، الذى يحدد مفهومه عن العلاقات بين الأبنية الاجتماعية والإبداعات الأدبية من منطلق أن : «الإرث الإيديولوجى يعد كذلك عاملاً مؤثراً ، وهو مالم تنكره نظ المادية التاريخية . ولكنه لا يؤثر إلا تأثير الشمس أو المطر أو الريح على شجرة جذورها فى أرض صلبة ، هى أرض الظروف المادية ، ونمط الإنتاج الاقتصادى ، والحالة الاجتماعية»[٢٤] .

طبقاً لهذا ، حرص مرنج فى كتابه «أسطورة ليسنج» على هدم الأسطورة التى تذهب إلى أن ليسنج Lessing كان على علاقة وثيقة ببلاط فردريك الثانى ملك بروسيا . ففى تحليله ، تبرز معارضة ليسنج لهذا البلاط ، وتفسر الأسطورة وكأنها تزييف للوعى ، وبناء فوقى إيديولوجى لنمو اقتصادى وسياسى ، وتحالف البورجوازية الألمانية مع الدولة البروسية خلال القرن التاسع عشر ، وإرادتها : «التوفيق بين واقعها الحاضر وماضيها المثالى ، بجعلها عهد فردريك هو عهد الثقافة الكلاسيكية»[٢٥] .

٢ - أما الرافد الثانى ، فيتمثل فى المحاولات السوسيولوجية التى قدمها عدد من علماء الاجتماع الألمان مثل جورج زيمل G.Simmel (١٨٥٧-١٩١٨) ، وماكس فيبر M.Weber (١٨٦٤-١٩٢٠) ، وكارل مانهايم K.Mannheim (١٨٩١-١٩٤٧) ، حيث قدم زيمل تصنيفاً للعلاقات والعمليات الاجتماعية فى المجتمع وفى العمل الدرامى ، وحدد فيبر تباين الأنساق القيمية فى الإبداعات الأدبية ، وفهمها سميولوجيا ، وتصنيفها إلى أنماط مثالية Ideal Types . واستفاد مانهايم من صداقته للوكاتش فى إيضاح العلاقات الوظيفية بين الظواهر المعرفية - ومن ضمنها الأدب - والإطارات الاجتماعية ، وإن لم يقم بدراسات واقعية ملموسة شبيهة بما قام به لوكاتش .

٣ - والرافد الثالث تمثله مدرسة فرانكفورت ، التى قدمت عدداً من الأبحاث فى النقد التاريخى والاجتماعى والجمالى ، عبر أعمال أدورنو W.Adorno (١٩٠٣-١٩٦٩) ، وهوركايمر M.Horkeimer ، وولتر بنيامين W.Benjamin (١٨٩٢-١٩٤٠) ، التى قدر لها أن تطور النقد السوسيولوجى بعد الحرب العالمية الثانية .

على هذا المنوال بدأ النقد السوسيولوجى فى ألمانيا يتسع ليشمل الظروف المادية التى تطورت عبرها الأعمال الأدبية وأثرت فى جمهورها . ومن ثم اتجهت بعض أبحاثه إلى دراسة الجماهير وأذواقها ، كما يتضح فى أعمال ليڤين شوكنج L.Schucking ، وإريك أورباخ E.Auerbach ، وإرنست كورتيس E.Curtius ، وكولر E.Köhler ، وبرتولت بريشت B.Brecht ، وأرنولد هيرش A.Hirsch ، وتوماس هول T.Hohle وغيرهم ، لدرجة يمكن معها القول إن النقد السوسيولوجى فى ألمانيا قد تسلح - بسبب الإرث الفلسفى والسوسيولوجى الذى نقله - بأكثر المفاهيم والأساليب المنهجية فعالية ، فكان لذلك أثره فى تقدمه .

أما فى فرنسا ، فقد قدمت أعمال جويو J.Guyow ، ولانسون G.Lanson ، وفيفر L.Febvre ، وهالبڤاكس Halbvachs ، وبنيشو P.Bénichou ، وجيرڤتش G.Gurvitch ، وجولدمان L.Goldmann ، وزيرافا M.Zeraffa ، ودومازدييه J.Dumazedier ، ودوڤينو

J.Duvignaud ، وألبير ميمى A.Memmi ، وجاك لينهارت J.Leenhardt إسهامات معرفية ومنهجية فى مجال النقد السوسيولوجى .

فجويو أبرز فى كتابه «الفن من وجهة نظر علم الاجتماع» L'art du point de vue sociologique قضية القيم التى يراها تقود بالضرورة إلى قضية الفعل فى العمل الأدبى . وصاغ لانسون بعض الفروض المثمرة عن علم الاجتماع واستخدامه فى النقد الأدبى ؛ وحاول فيفر تجاوز التأكيدات غير الاجتماعية (المزيفة) التى أطلقها النقد على بعض الأعمال الأدبية ؛ وطالب هاليفاكس بتحديد أطر معرفية ومنهجية للنقد السوسيولوجى ، وقدم بنيشو فى كتابه «أخلاقيات القرن العظيم» Les Morales Du Grand Siécle تحليلاً لعدد من النماذج والشخصيات الروائية ، مركزاً على ظروفها الاجتماعية والحضارية ؛ واقترح جيرفتش برنامجاً لعلم اجتماع المسرح ؛ واهتم جولدمان بدراسة بناء العمل الأدبى وتجسيده لفكر الجماعة الاجتماعية ؛ وطابق زيرافايين أشكال الرواية وأنماط المجتمع عبر أعمال بلزاك وبروست ودوستويفسكى ؛ واقترح الناقد التونسى ألبير ميمى مجموعة محددات للنقد السوسيولوجى ، وقدم لينهارت محاولته لإنشاء مبحث علم اجتماع القراءة Sociologie De Lecture ، وصاغ روبير إسكاربت R.Escarpit تقسيماً إمبيريقياً لعلم اجتماع الأدب[٢٦] .

وفى الاتحاد السوفيتى ، وعقب انتصار الثورة فى عام ١٩١٧ ، ظهرت حركة الثقافة البروليتارية ، أو ما أطلقت على نفسها وقتها «منظمة بروليت كولت التنويرية» ، التى أخذت على عاتقها مهمة إبداع أعمال أدبية بروليتارية «عن طريق تحويل مجالات الأنشطة الإنتاجية إلى مختبرات يتم عبرها - وبشكل اصطناعى - إنشاء أدب بروليتارى خالص ، فقدمت أعمالاً ساذجة : «تنتقص من قيمة الأدب ، وتفرغه من مضمونه ، وتحيله إلى مجرد ترديد تعبيرى نىء لهدير آلة ، مما دعا إلى إيقاف نشاطها فى عام ١٩٣٢»[٢٧] .

وفى الوقت نفسه ، برزت فى خلال العشرينيات جماعة من الباحثين أطلقت على نفسها «المدرسة السوسيولوجية» The Sociological School ، ووجهت اهتمامها إلى العلاقات المجتمعية المتعددة للأدب ، وصاغت عدداً من المباحث الفرعية فى علم اجتماع الأدب ، مثل علم اجتماع المحتوى Sociology Of Context ، وعلم اجتماع المؤلف Sociology Of The Author ، وعلم اجتماع القارىء Sociology Of The Reader ؛ وأهم ممثليها ساكولين P.Sakulin ، ورازومينيك I.Razuminik ، وفنجروف S.Vengerov ، وكلتيالا V.Keltuiala . وبين عامى ١٩٣٠-١٩٥٠ ، وقع النقد السوفيتى فريسة مناقشات دوجماتية حول قضايا الإيديولوجية والمنهج . وفى عام ١٩٦٨ ، قدم الزبرج Y.El'sberg محاولة نقد فيها نظريات جولدمان ولوكاتش ، وطالب كنتروفتش V.Kantrovich بارتباط النقد الأدبى بمفاهيم علم الاجتماع . وتمت مناقشة وتعميق اتجاه الواقعية الاشتراكية فى المؤتمر الأول لاتحاد الكتاب السوفييت الذى عقد فى نوفمبر ١٩٦٦[٢٨] .

وفى الولايات المتحدة ، فبرغم الملاحظات الكثيرة عن الأدب فى تراث علم الاجتماع الأمريكى ، وهو تراث غنى ، فإنها تبقى مجرد ملاحظات ، لا تعوض بأية حال النقص البيّن فى هذا المجال ، وهو ما عبر عنه الناقد الأمريكى ليو لوفنتال L.Loventhal بقوله : «إنه لا يوجد حتى اليوم فى الولايات المتحدة أية فهرسة كاملة وميسورة فى علم اجتماع الأدب»[٢٩] .

فى إطار هذه الملاحظات ، قدم لوفنتال فى كتابه «الأدب وصورة الإنسان» Literature And The Image Of Man عام ١٩٦١ محاولته لدراسة الأدب بوصفه نوعاً من الوثائق التى تفيد فى دراسة البناء الاجتماعى والتغير الثقافى ، وذلك عبر استعراضه لمختارات من الروايات والمسرحيات التى ألفها سرفانتس Cervantes ، وشكسبير Shakespeare ، وموليير Moliére . والقضية الرئيسية عنده أن الكتاب المبدعين يصورون بشكل مقنع - ومن خلال اختيارهم غير الشعورى غالباً للحبكة الروائية ، ورسم الشخصيات ، وتصوير البيئة ، وتأكيد القيم - علاقة الإنسان بمجتمعه وعصره[٣٠] . كذلك قدم رينيه ويليك R.Wellek وأوستن وارن A.Warren كتابهما المهم «نظرية الأدب Theory Of Literature» ، وتصديا فيه بالنقد لآراء تين وبعض النقاد السوفيت كجريب Grib وسميرنوف Smirnov ، لكنهما لم يتناولا قضايا جوهرية ، أو يقدما إطاراً نظرياً للنقد السوسيولوجى ، واكتفيا فى هذا الصدد بإيراد عموميات من مثل : «إن علم اجتماع المعرفة Sociology Of Knowledge يسعف فى تتبع تطور الأفكار ؛ إذ يوضح كيف يمكن للأدب التأثير فى المجتمع»[٣١] . وتتابعت بعد ذلك محاولات بيرك K.Burke ، وبول رمزى P.Ramsay ، وبتريم سوروكين P.Sorokin[٣٢] .

ثانيا : فروض أساسية :

ولو شئنا استعراض المحددات الأساسية التى قام عليها النقد السوسيولوجى ، لوجدناها تتحدد فيما يلى :

١ - التعامل مع الأدب بوصفه نظاماً اجتماعياً Social Institution ، حسب ما أطلق عليه الناقد الفرنسى جاك دوبوا J.Dubois ، وأقرّ به هارى ليفين H.Levin[٣٣] .

وقد يمكن القول إن هذه الفكرة جاءت رداً على ما نادى به البنائيون من أن الأدب نسق تعبيرى قائم بذاته وله قوانينه الخاصة ، وإن كان هناك من يرى أن فكرة البنائيين تنطوى على فتح الباب أمام استقصاء ملامح وقوانين هذا النسق من منظور كونه نظاماً اجتماعياً كبقية النظم الاجتماعية الأخرى فى

المجتمع[٣٤] . وتعد دراسة النظم الاجتماعية من أهم الموضوعات التي يعنى بها علماء الاجتماع على أساس أنها تمثل الأنساق الكبرى المنظمة للتفاعل في المجتمع ، ومن ثم تشتمل على عناصر أساسية هي : المعايير الثقافية ، والبناء أو الترابط بين الأجزاء ، والاستمرار والاستقرار ، والوظائف المنوطة بالنظام ، والجزاءات ، والعناصر المعرفية : كالأفكار والمعاني والمعتقدات والاتجاهات ، والتفاعل الاجتماعي المنتظم ، والعناصر المادية . وهي بهذا المعنى تشكل أحد عناصر البناء الاجتماعي[٣٥] .

وللنظام الاجتماعي بناء ووظيفة ؛ وتبدو الرابطة بينهما حيث يتداخل بناء النظام وأركانه فيما يؤديه من وظائف اجتماعية حسب مناشط كل نظام . وفضلاً عن ذلك ، فإن وظيفة النظام تبدو فيما يصدر عن الأفراد والجماعات من عادات وأدوار تمثل الإطار الحيوي له ، وانعكاساً لأبرز وظائفه . كما تبدو بنائية النظام من خلال الوظائف المتداخلة لعنصر العلاقات الاجتماعية للأفراد والجماعات ؛ تلك العلاقات التي تقود إلى النظام ككل في أهدافه العامة .

ويرتبط مفهوم النظام بالتنظيم الاجتماعي Social Organization ؛ وذلك إذا اعتبرنا أن النظام الاجتماعي يمثل القاعدة والمعيار الذي يوفق التنظيم على أساسه بين أدوار الفاعلين فيه[٣٦] .

طبقاً لهذا ، يمكن القول إن الأدب يمثل نظاماً اجتماعياً ، ينطوي على نوع من العمل الجمعي الذي يشارك فيه عدد كبير من الأفراد (المبدعون - الجمهور - النقاد - الناشرون والموزعون) ، وإن أخذ في اعتباره العمل الأدبي كحلقة رئيسية في شبكة علاقاته ، وعناصر موضوعية وذاتية متشابكة هي : الأدوات المتخصصة ، والمهارات ، والأشكال الفنية ، ونظم التبادل ، والمكافآت ، ومجموعة من القيم ، وأدوار ومكانات اجتماعية تتطلب أشكالاً من المنظمات : مثل اتحادات الأدباء ، ونوادي الأدب وجمعياته .

هذا من الناحية البنائية ، التي تتداخل مع مجموعة الوظائف التي يؤديها . ووظيفة الأدب كنظام اجتماعي معقدة ، اختلف حولها الباحثون ؛ فمنهم من حددها كوسيلة اتصال ؛ ومنهم من ركز على الوظيفة التنويرية ؛ ومنهم من فسرها بشكل مبسط أو أحادي الجانب بوصف الأدب إرشادياً ، تعليمياً ، وعظياً ؛ ومنهم من تحدث عن وظيفته الترفيهية ، أو إشباع المتعة الجمالية . . وكلها تشكل كلاً متكاملاً وغير مجزأ ؛ حيث كل عمل أدبي يلعب بتحديد أكثر أو أقل ، أدواراً فكرية وترفيهية وتنويرية وتربوية واتصالية ؛ وكلها ليست جمعاً فوضوياً لوظائف اجتماعية مختلفة ، بل هي نظام عضوي متكامل بكل تعقيده .

٢ - جدلية علاقة التأثير والتأثر بين العمل الأدبي والواقع الاجتماعي الحضاري ، وهو ما يعني رفض أن يؤخذ العمل كمجرد انعكاس لهذا الواقع .

والواقع أن مفهوم الأدب كمرآة تنعكس عليها الحياة الاجتماعية كان من المفاهيم واسعة الانتشار في الدراسات التقليدية[٣٧] ؛ وهو ما يعني أن مفهوم الانعكاس كان يحتل منزلة مرموقة في هذه الدراسات ، خصوصاً منذ نبه تين إلى تأثير الوسط الاجتماعي في الإبداع الأدبي ، انتهاء إلى لوكاتش الذي يرى : «أن الآثار الكبرى في الأدب العالمي ترسم بدقة وعناية السمات الفكرية لأشخاصها»[٣٨] ، وإن كانت رؤية لوكاتش لهذه المسألة ليست بهذا التبسيط .

ويشهد النقد المعاصر انصراف النقاد المحدثين عن مفهوم الانعكاس ، من منطلق أن مستندات النظرية الأدبية فيه تبدو بالية إذا هي قيست بما تحققه العلوم الحديثة من منجزات . وعلى سبيل المثال ، يرى الناقد الفرنسي رينيه جيرار R.Girard أن رواية «الغريب» L'étranger لألبير كامو A.Camus تعرض صورة محرفة عن أزمة التفرد والاغتراب عند المراهق ، رافضاً أن يؤخذ الأثر كمجرد انعكاس للحياة الاجتماعية ، ومبرهناً على أن العلاقة التي أقامها مع الواقع هي من النوع الجدلي ، ومن جدلية تؤدي فيها الحرية المبدعة للكاتب دورها[٣٩] .

ولدى جولدمان ، تتجاوز العلاقة بين الأدب والمجتمع معظم التفسيرات الاجتماعية السابقة ، دون أن تسقط من اعتبارها أهمية الواقع الاجتماعي بمعناه الشامل في صياغة رؤى العمل الأدبي ، حيث دراسة هذا الواقع هي التي تمكن الناقد من اكتشاف ما يطلق عليه «الرؤية الشاملة للعالم» ، التي يدعوها أحياناً «الوعي الجمعي» . . تلك الرؤية أو هذا الوعي الذي يوجد تعبيراً عن ظروف جماعات اجتماعية محددة ومصالحها ، والذي يزود الناقد بمدخل أساسي للتعامل مع النص الأدبي ؛ لأنه سيمكنه من «عزل الملامح الفرعية عن الخصائص الجوهرية في العمل ، والتركيز على النص بوصفه كلاً ذا مغزى»[٤٠] .

٣ - عدم الاقتصار على الأعمال الأدبية (الرسمية) مهما بلغت جودتها ، لكون هذه الأعمال لا تمثل إلا قطاعاً من ميدان واسع ومتنوع ، يشمل كذلك الأدب الشعبي ، الذي يمتلك بُعداً اجتماعيا نفاذاً ، وبواعث جماعية ، ودلالات فنية ، وتجليات شعبية خصبة ، وعلاقة حميمة بين النص والجماعة .

ذلك أن إحدى نزعات النقد السوسيولوجي تقوم على إفساح المجال لكل ما هو أدبي . وهي بهذا تولى اهتمامها الأشكال التعبيرية للأدب الشعبي ، فتتخذ من قصص الأطفال ، والأغاني الشعبية ، والسير الذاتية ، والملاحم والأساطير ، والأمثال الشعبية ، موضوعات لدراستها ، مبرهنة على أنه بين

كل الأعمال الأدبية لا يوجد - على الأغلب - سوى فروق فى الدرجة والاستعمال .

والنقد السوسيولوجى فى دراسته لهذه الأشكال التعبيرية الشعبية لا يقف عند حد نصوصها الموروثة إلا بقدر ما هى مفاتيح لوقائع اجتماعية ، وصور رمزية ، ومحددات للسلوك الجمعى ؛ وكلها ظواهر تستحق الدرس . قد يقال - هجوماً - إن مثل هذه الأبحاث ليست إلا أشكالاً (أثرية) ، لكن الواقع أن النقد السوسيولوجى حين يتصدى لها بالتفسير والتحليل والتنوير ، فإنه يفعل ذلك فى محاولة لتثقيف الحاضر ، ولكشف الحضور الاجتماعى فى المستقبل .

كذلك قد يصطدم النقد السوسيولوجى لهذه الأشكال بشبهة أن بعضاً من أعمالها ونصوصها تقوم بخداع الجماهير . لكن هذا الاستخلاص فى ذاته كفيل بالرد على مثل هذه الشبهة .

ويمكن هنا الاستعانة بما قدمه ماركس فى نقده للرواية الشعبية «أسرار باريس» Les Mystéres De Paris ، حين كشف ما تنطوى عليه من رياء وتملق ، حيث «سو» Sue بطلها الرئيسى يحبذ إصلاحاً لا يرمى إلى أى تغيير فى البناء الاجتماعى ، وكل مبتغاه هو إنقاذ الفقراء لإدراجهم فى خدمة بورجوازين (فضلاء)[41] .

كذلك فإن أبحاث أمبرتو إكو U.Eco حول الروايات الشعبية ، قد أظهرت بذكاء أن قدرتها الاستلابية تنبثق من التبسيط الفارط لتركيباتها السردية أكثر مما تنجم عن محتواها[42] .

على كل حال ، فإن الأشكال التعبيرية للأدب الشعبى تقدم - بشكل عام - ميداناً مفضلاً لقيام النقد السوسيولوجى بتحليلات حول التفاعل بين الفن (بمعناه التلقى) والإيديولوجيا . ويمكن أن يستكمل هذا التحليل على نحو مفيد ، بتحقيق يجرى على الجمهور ، يتوخى معرفة أساليب هذه الجماعة (المستهلكة) المختلفة لتحريف النص ، عن طريق فك رموزه وفقاً لمصطلحاتها .

ويمكن كذلك إقامة تصنيفات نمطية عامة لهذه الأشكال ، حيث تجرى محاولة لإخراج الأشكال غير المعروفة من عزلتها انطلاقاً من الأشكال المعروفة ، وإدخالها فى أنماط واسعة مشتركة السمات والخصائص ، وذلك بالاستعانة بمبحث السميولوجيا ، وبهدف تمييز أبنيتها ووظائفها ، ومعرفة نصيب الأفراد والجماعات من وظائفها الجمالية والنفعية ؛ وهو أمر لا يتم إلا عن طريق دراسة محتويات هذه الأشكال من الداخل وتركيباتها ، وكذلك فى علاقاتها مع الوقائع الاجتماعية والمحددات السلوكية الدالة عليها ، وصولاً إلى إعادة الاعتبار والتفجير لمكونات هذا الأدب الشعبى ومكنوناته ، بهدف تعميق فهم أوفى له ، ومعاينة غنى استمرارية الشخصية القومية ورؤاها .

٤ - محاولة إقامة توازن بين الذاتى والموضوعى فى النظر إلى الواقعة الأدبية . وهنا يمكن القول إن تراث البحث النقدى يشهد - فى رؤيته لهذه الواقعة - ملاحاة ممتدة بين اتجاهين : اتجاه جلوسوماتى Glossomatic[43] يتميز بالمثولية ، ورؤية النص الأدبى كنسق تعبيرى مغلق ، أو كوحدة من العلاقات والخصائص الأدبية مغلقة على نفسها ، بصرف النظر عن أية معطيات خارجها ، ومن ثم فإن تصديه لدراسة النص يتم عبر مستوياته البلاغية والأسلوبية واللغوية فقط ، بهدف تحديد مجموعة من المعايير والقيم الأدبية الخالصة ، يستند إليها ما ينتهى إليه من أحكام ، عبر سياقها الأدبى Literary Context ، أو طبقاً لما يدعوه رومان جاكوبسون R.Jakobson بـ«الأدبية» Literaturist ، التى تركز أساساً على تحليل العناصر المميزة للنص .

والاتجاه الآخر يتحرك نحو دراسة الواقعة الأدبية بوصفها نسقاً تعبيرياً متفتحاً على مجمل ظروفها الاجتماعية والاقتصادية والحضارية ؛ وهو ما يعنى عدم إهمال دور هذه الظروف ، ودور الذات الفردية والجماعية فى تقرير خصائصها . وتمثل فلسفة الجمال الماركسية هذا الاتجاه خير تمثيل ، حين ترى أن للفن موضوعه الخاص : «هو الإنسان الاجتماعى بكل ما يتجمع لديه من ثروة فى العلاقات والعواطف داخل الوحدة التى تجمع بين الاجتماعى والشخصى»[44] .

ويرى عز الدين إسماعيل : «أن طبيعة الظاهرة الأدبية تفرض لها وجوداً خاصاً ؛ لأنها جماع فى شبكة من العلاقات بالغة التعقيد ، تضم الذاتى والموضوعى والفرد المبدع والجمهور المتلقى ومستويات الوعى والمناخ الاجتماعى والبعد التاريخى ، وكلها عناصر مرنة ، تتبادل أماكنها من حيث الفاعلية من حالة إلى أخرى»[45] .

ويضرب عز الدين إسماعيل مثلاً بلوسيان جولدمان ، باعتباره من أوائل الباحثين الذين حاولوا إقامة توازن بين الذاتى والموضوعى فى النظر إلى الواقعة الأدبية ، حيث يرى جولدمان أن هناك تجاوباً بين رؤية الأديب أو فلسفته فى الحياة التى عبر عنها فى بناء خيالى له خصوصيته ، وفلسفة الحياة التى تستقر على نحو مغلف بكثير من الغموض فى وعى الجماعة . وهذا التجاوب يؤذن بتحقيق العمل الأدبى لوظيفته الجمالية حين يكون كاشفاً لذلك الغموض ، ممثلاً لبنية ذلك الوعى فيما يقبل وما يرفض وما يطمح إلى تحقيقه . ولأن هذا البناء الأدبى بناء خيالى ، فإنه يكتسب قيمته الجمالية بمقدار ما تتألف فيه عناصر البناء وأدوات الصياغة مع تلك الرؤية ، مكونة معها بنية موحدة[46] .

ثالثاً : مداخل نظرية :

تتطلب النقد السوسيولوجى للأدب أن نفحص بدقة مختلف

الطرق التى حاول علماء الاجتماع من خلالها فهم الواقعة الأدبية . والحقيقة أن هناك طريقتين رئيسيتين متداخلتين استخدمتا من قبل هؤلاء العلماء . .

الأولى ، من خلال تكوين مداخل نظرية لتحليل البيانات السوسيوأدبية ؛ والثانية بواسطة الدراسة الإمبيريقية وجمع بيانات مناسبة للتحليل .

ولاشك أنه من المفروض أن هاتين الطريقتين تعملان معاً ، مادامت الدراسات النظرية القيمة هى التى ترتبط بكم أساسى من البيانات المناسبة . كذلك فإن الدراسات الإمبيريقية ذات القيمة هى التى ترتبط بمدخل نظرى مهم . ولهذا فإن التفرقة بين المداخل النظرية Theoretical Approaches والدراسات الإمبيريقية Empirical Studies يجب أن ينظر إليها من الناحية التاريخية فقط .

والسائد فى (تراث) النقد السوسيولوجى ، وجود خمسة مداخل نظرية أساسية يمكن إبرازها على النحو التالى :

١ - المدخل الإمبيريقى The Empirical Approach :

حيث فى إطاره يتسع الاهتمام بالواقعة الأدبية ، ليشمل المبدعين والناشرين والجمهور القارىء ، وبطريقة يبدو فيها الشغف البالغ بالمشكلات الجزئية التفصيلية ، وجمع حقائق كمية على حساب إهمال المعانى التى تنطوى عليها الأعمال الأدبية ، لدرجة يضحى فيها تصميم المقاييس والإجراءات المنهجية هدفاً فى حد ذاته .

ويمكن القول إن مجمل فرضيات وميادين تحليل المسهمين فى هذا المدخل قد تأسست على نزعة إمبيريقية تستهدف دراسة الواقعة الأدبية بما تشمله من جوانب إنتاجية (العمل الأدبى) ، وتوزيعية (الناشر) ، واستهلاكية (القارىء) ، وذلك باستخدام مناهج علم الاجتماع التقليدية ، كالبحوث والإحصاءات والاستمارات ودراسة الاتجاهات ، محددة بذلك غاية محورية هى البحث فى الواقعة الأدبية بوصفها ظاهرة اقتصادية ، وموظفة فى تحليلاتها دراسة هذه الواقعة كشكل من أشكال الاتصال الاجتماعى ، وكعملية ، وكتنظيم .

ولعل أهم ممثلى هذا المدخل هم : إيان وات I.Watt ، ووليام بومول W.Baumol ، وروبير إسكاربيت R.Escarpit الذى يقف على قمته ، ممن يرون أن النقد السوسيولوجى للأدب يستهدف إقامة تعميمات على أساس من البيانات الإمبيريقية ، بزعم الرد على أساليب النقد المكتبية Arm — Chair Criticism ، والأدبية الخالصة .

ويرى إسكاربيت أن الواقعة الأدبية كعملية : ويشكل العنصر الاجتماعى مظهراً من مظاهرها ، وأن هذه الواقعة على مستوى التنظيم ، يشكل العنصر الأدبى أحد مظاهر العنصر الاجتماعى[٤٧] .

على أية حال ، تبدى إشكالية تحليلية ثنائية هى : دراسة الأدب فى المجتمع ، ودراسة المجتمع فى الأدب ؛ وهو ما أدى بممثلى هذا المدخل إلى تنمية ثلاثة مباحث سوسيولوجية لعلم اجتماع الأدب هى :

(أ) سوسيولوجيا الكاتب ؛ وتدرس نشأة الكاتب ، وأصوله الاجتماعية ، ومنابعه الطبقية ، ومظاهر البيئة التى عاش فيها ، والجماعات الثقافية التى يرجع إليها ، والأجواء الاجتماعية والثقافية التى يبدع فيها .

(ب) سوسيولوجيا الكتاب ، وتهتم بدراسة عمليات إنتاج الكتاب ، وتوزيعه ، ومدى نجاحه ، وموضوعه ، وطبيعة محتواه ، وذلك استعانة بالجداول الإحصائية والرسوم البيانية .

(جـ) سوسيولوجيا الجمهور ، وتدرس الجمهور القارىء وانتماءاته الاجتماعية ، وحجمه ، ونوعية قراءاته وظروفها[٤٨] .

أمام فرضيات ممثلى هذا المدخل ، يلاحظ سيطرة نزعة التقسيم الآلى للجدليات الحية للواقعة الأدبية ، وتجزئتها إلى عناصر إنتاجية وتوزيعية واستهلاكية ، بغض النظر عن محتواها ، وإن بدا زيف اتفاق هذه النزعة مع روح المجتمع الصناعى الغربى الحديث .

كذلك تبدى سيطرة التفسير الإسكو لاستيكى (المدرسى) للواقعة الأدبية ، بانتزاعها من سياق مجمل ظروفها وجماع الوضع الإيديولوجى الذى أنتجها وأفرزها ، والتعامل معها بأسلوب تقنى منفصل منهجياً عن مضامينها . ذلك أن أخطر العيوب المنهجية التى تشوب هذا المدخل ، هو الفصل بين رؤى العمل الأدبى وتحليل القوانين العامة للتطور الاجتماعى .

قد يكون لدى إسكاربيت ما يبرر دراسة المكونات الجزئية للواقعة الأدبية ، من منطلق أن المعرفة السوسيولوجية تتطلب بالضرورة تخصصاً فى الدراسة . لكن المحظور يقع مع مثل هذه القسمة الآلية للواقعة الأدبية إلى عناصر مستقلة ومنفصلة ، لا تعين على فهم هذه الواقعة فهماً متكاملاً ، ومن ثم تفضى إلى قيام دراسة تحكمية .

ذلك أن دراسة مثل هذه الظواهر بواسطة مباحث سوسيولوجيا الكاتب ، والكتاب ، والجمهور ، يمكن أن تلعب دوراً إيجابياً فقط إذا هى قامت على أساس نظرية علمية تدرس الواقعة الأدبية ككل .

إن ممثلى هذا المدخل يرفضون كلية هذه الواقعة ، ويرفضون كذلك التغلغل فى جوهرها ، ويعدونها مجرد تجمع آلى لظواهر

اجتماعية منفصلة ، يصفونها ويسجلونها فحسب ، عن طريق أدوات منهجية بعينها ، مثل الملاحظة والمقابلة والإحصاء .

قد تضيف معرفتنا لأرقام توزيع عمل أدبي شيئا ، لكن هذا لا يضيف لرؤيته آفاقاً جديدة . وقد تستخدم النتائج المستخلصة كدليل لإثبات مجموعة من الفروض والتعميمات ، إلا أنها غالباً ما تعاني من حدود تطبيقاتها .

إن السمة الغالبة على هذا المدخل تكمن في افتقاره إلى أساس (فلسفي) عام ؛ وكذلك في وضوح التفاسير غير المبرر بين مباحثه ، الذي يسفر عن خلق مباحث سوسيولوجية متقطعة ؛ وهو ما دعا جولدمان إلى مهاجمته من منطلق : «اهتمامه بموضوعات فرعية ، واعتباره تحليلها الإحصائي هدفاً في حد ذاته»(٤٩) .

٢ - المدخل الجدلي The Dialectical Approach :

ويحدد ألفرد شوتز A.Schutz مجموعة من الخطوط النقدية المرتبطة بهذا المدخل هي :

(أ) أن الأدب يمثل أحد أشكال الوعي الاجتماعي ، أو بتعبير لوكاتش : «إن عملية الإنتاج الأدبي والإيديولوجي هما جزء لا يتجزأ من العملية الاجتماعية العامة»(٥٠) ؛ ومن ثم فإن محاولة دراسة العمل الأدبي لابد أن تأخذ بعين الاعتبار خصوصية هذا الشكل من أشكال الوعي الاجتماعي وعموميته معا . . خصوصيته كأحد أهم أنماط التعبير الجمالي والفني عن الواقع التاريخي الاجتماعي ؛ وعموميته التي تتجلى في كونه إفرازاً ونتاجاً لحركة التاريخ والواقع الاجتماعي والاقتصادي . .

يؤكد هذا أن لوكاتش يرى الرواية من حيث هي فعل اجتماعي مرتبطة برؤية للعالم تستطيع أن تمد الكاتب بإمكانات رحبة للإبداع والأصالة والتفرد ، حيث : «الارتباط بحركة جماهيرية تناضل من أجل تحرير عامة الناس هو الذي يستطيع أن يمد الكاتب بالنظرة الأرحب ، والمادة الأخصب ، التي تمكن الأديب الصادق من أن يطور أساليبه الفنية ورؤاه الفكرية»(٥١) .

(ب) أن الإبداع الأدبي يمثل حقلاً فكرياً وإيديولوجياً للممارسات الطبقية في المجتمع ؛ وهي ممارسات تفقد هويتها الشائعة لتتضح عبر تجليات فنية هي ما يطلق عليه الشكل الفني .

يجسد الشكل الفني مجمل عناصر أسلوب التشكيل الفني كالصور ، والبناء الدرامي ، والخيط الحدثي ، والشخصيات ، والعلاقات ، والتطور العام للحركة الروائية ، وجدل التجربة مع الوعي السياسي والرؤية العامة .

ومسار العملية الإبداعية يعني تحقيق نمذجة الممارسات الاجتماعية التي تقوم بها الطبقات الاجتماعية في وقائع فردية تملك مستوياتها الرمزية العامة ، بحيث تؤدي إلى تجسيد الحركة والفعل والأحداث التاريخية الاجتماعية ، بواسطة أفعال الأفراد اليومية وأفكارهم ومواقفهم وعلاقاتهم .

وتتم هذه العملية عبر مرحلة كاملة ومعقدة بزخمها الاجتماعي ، كي تستطيع طبقة ما خلق أدبها ، بواسطة التاريخ الذي (يعجن) رؤى الطبقة في (عجينة) ستجد من يخبزها ، نتيجة امتلائه بكل عناصر الفن الموروثة والأشكال الجنينية للجمال التي تريده الطبقة ، في أنماط ملائمة لتحقيق شمولية هذا الفن على صعيد المجتمع كله .

(جـ) أن الأدب قسيم العمل الاجتماعي وليس بمعزل عنه .

ويورد إرنست فيشر مثالاً على ذلك بأن تعاون أفراد المشاعية البدائية في فجر الحضارة البشرية ، وصراعهم اليومي ضد الطبيعة ، قد أفرز شكلاً غنائياً مدعِّماً لروح الفعل في لحظة العمل ، «فعندما يقطع الإنسان شجرة ، أو يتعاون الأفراد على رفع حجر ، يهتفون . كما أن أغاني الحصاد في لحظات الحركة تقدم لنا المحتوى التحتي للشعر من حيث هو شكل جمالي مؤثر ومدعم وخالق للقيم الاجتماعية والروحية التي تدفع الروح الجماعية والتضامن العملي بين الأفراد»(٥٢) .

٣ - المدخل البنائي التوليدي The Genetic Structural Approach :

وقد لخص تودوروف Todorov المبادىء الأساسية للبنائية في مجال النقد الأدبي كالتالي :

(أ) النص الأدبي هو الموضوع الجوهري للنقد .

(ب) أنه نتاج لغوي قبل كل شيء ؛ ومن ثم فإن دراسته يجب أن تكون لغوية في المحل الأول ، لا مجال فيها للتأويلات الخارجة عن نطاق اللغة .

(جـ) أنه يمثل وحدة مغلقة ، ودراسته يجب أن تتم داخلها ؛ وذلك بتحليل معطياتها الخاصة بها ، ووصف القوانين التي تتحكم في تركيبها ، وتوضيح كيفية عمل أبنيتها وعلاقات هذه الأبنية .

(د) أن أي نص يتكون من عناصر أساسية وأخرى ثانوية ؛ وهدف الدراسة البنائية ليست تلك العناصر في ذاتها ، بل تعرف هذه الشبكة الدقيقة من العلاقات ذات الدلالة التي تقوم بينها ، وطبيعة القوانين التي تحكمها .

(هـ) بما أن الدراسة البنائية للأدب هي دراسة لغوية بالدرجة الأولى ، فإنه يجب التعمق في معاني الكلمات المستخدمة ، التي لا يكون لها - وإن تشابهت - نفس

المعانى ، بل يكون لها محتوى آخر آت من الثقافة والعقلية التى تنتمى إليها الأمة الناطقة بها ؛ وهى المعانى الخارجة أصلاً عن الكلمة ، لكنها علقت بها»(٥٣) .

وبالرغم من أن هذه المبادىء - وخصوصاً الأربعة الأولى منها - توحى بأن تعرف النص الأدبى مقصود لذاته ، وأن الوصول إلى قوانين أو قواعد للتعبير الأدبى هو مبتغى أى تحليل بنائى ، فإن القراءة المتأنية لأعمال أى من نقاد البنائية الكبار مثل بارت أو تودوروف تكشف عن أن هذا التعرف غير مقصود لذاته ، وعن أن هناك الكثير من العناصر الاجتماعية والثقافية والنفسية قد تسربت إلى أشد تحليلاتهم إمعاناً فى التجريد والبنائية . من هنا فإن تعرف قواعد التعبير أو الكتابة الأدبية ينطوى على محاولة لاكتشاف بعض الأبعاد الخافية لتلك العلاقة الشائقة والمعقدة بين الأدب والمجتمع»(٥٤) .

نتيجة لهذا ، لم يتردد النقد السوسيولوجى فى استخدام المدخل البنائى ، بالرغم من أن ليفى ستروس C.Lévi—Strauss زعيم (الفلسفة) البنائية قد طرد من جنته بعض نقاد الأدب عن يدّعون البنائية ، ووصم أعمالهم بأنها : «ليست أكثر من هذيان متماسك délire cohérent(٥٥)» وتمثل دراسات لوسيان جولدمان L.Goldmann (١٩١٣ - ١٩٧٠) عبر هذا المدخل اتجاه البنائية التوليدية ، ذات الطابع الماركسى .

ويفرق جولدمان بين البنائية الشكلية التى تفصل بين شكل الأنساق البنائية ومحتوى السلوك الإنسانى ، والبنائية التوليدية التى تعى الحس التاريخى ، «من منطلق أن العناصر التاريخية والخصائص الفردية تشكل فى تفاعلها وجدلها معا جوهر المنهج الإيجابى لدراسة الأدب والتاريخ»(٥٦) .

وثمة فرضيات أساسية يتمحور عبرها إسهام جولدمان فى مجال النقد السوسيولوجى . وبالإشارة إلى الأعمال الروائية ، يمكن تحديدها فيما يلى :

(أ) هناك علاقة بين الروائى وبين جماعة اجتماعية أو طبقة ، هى إما علاقة انتماء أو أصل اجتماعى . ومن خلال هذه العلاقة ، تمر عن وعى أو لا شعور قيم اجتماعية وسياسية وإيديولوجية تؤسس بناء منطقيا يسمى «الرؤية» .

هذه الرؤية تعنى الموقف الاجتماعى والسياسى تجاه الكون والإنسان والمجتمع . ونظرا لأن هذه الرؤية هى رؤية للعالم ، فإنها تبتعد عن كونها نسقاً فردياً ، لتتخذ طابعها الاجتماعى التاريخى . فهى نسق - مفتوح أو مغلق - يحتضن ويجمع تجربة أو تجارب تاريخية اجتماعية ، تعود محدداتها لطبقة أو لجماعة اجتماعية . والفرد لا يستطيع أن يفرز علاقاته إلا بالمجتمع وفيه ؛ ومن ثم فإن وعيه الفنى ليس سوى تجسيد للوعى السياسى ومحصلة له فى صراعه أو عناقه للواقع التاريخى الاجتماعى ؛ «فالحمقى وحدهم هم الذين قد يخطر لهم أن يحاولوا تفسير نص (الكوميديا الإلهية) لدانتى بالفواتير التى كان تجار الجوخ الفلورنسيون يرسلونها إلى زبائنهم»(٥٧) . فربط الرواية بهذه الصيغة المبتذلة يقود إلى نظرية الانعكاس التى تبسّط الفكر العلمى وتنزع عنه الفعالية .

أما الربط الجذير بالممارسة ، فهو الذى يضم فى إهابه العمل الروائى والواقع الاجتماعى الاقتصادى السياسى ، ليمسك بأدق التفاصيل التى ترفد العملية الاجتماعية والصراعات الناتجة عنها ، وليعيد تأسيس الرؤية التى يقدمها هذا العمل للعالم ، والتى لن تكون إلا اجتماعية ذات جذور طبقية ، وإن ظل هناك فارق بين الإبداع الفنى والممارسة السياسية ، حيث العناصر الطبقية التى يضخها لا شعور الروائى فى عمله تشكل تفوقاً كبيراً على عملية الإدخال القسرى للوعى السياسى المباشر والعينى والآلى .

طبعاً يبقى العقلانى هو العنصر المحدد لرؤية العالم ؛ ولكن اللاشعور يلعب أيضا الدور المهم فى إفراز تلك التضمينات الطبقية البعيدة الغور ، التى تلتحم فى وحدة جدلية ، وتشكل هذا الشىء الذى نسميه الرؤية . فالطبقة تتجلى دائما فى تضاعيف الرموز والصور والمواقف ، التى تأتى من ارتباط العناصر الواعية واللاواعية فى العمل الأدبى(٥٨) .

(ب) هناك تماثل بين البناء الكلاسيكى للرواية وبين شكل التبادل فى الاقتصاد الرأسمالى .

ويضرب جولدمان مثالاً على ذلك بروايات آلان روب جرييه A.Robbe—Grillet التى يراها «متشابهة مع الدعة والاستئناس الذين تخلفهما فينا الاحتكارات واقتصادياتها بصفة عامة. ذلك أن الرواية المعاصرة تمتاز فى تطورها بخصيصة أساسية هى انعدام الشخصية المحورية أو البطل ، وتعويضها ذلك بعالم الأشياء ؛ فهى رواية (اللابطل) ، وهو ما يتشابه مع تحول الاقتصاد الرأسمالى من اقتصاد ليبرالى تنافسى إلى اقتصاد احتكارى ، أى إلى نظام تنعدم فيه المؤسسات الإنتاجية الصغيرة لصالح الترستات والشركات العملاقة»(٥٩) .

(جـ) أن الرواية أو العمل الأدبى ليس مجرد انعكاس بسيط لوعى جمعى أو اجتماعى معين ، بل هو تتويج - على مستوى الانسجام لمختلف التيارات العائدة لوعى جماعة اجتماعية معينة ، وهو ما يعنى أنه إبداع للواقع وتعبير عنه . والوعى الذى تقدمه الرواية هو رؤية للعالم .. مهما بدت عناصر هذه الرؤية مشتتة على سطح البناء الروائى ، أو ذات خيال كثيف ومجرد .

ويقول جولدمان : «إن الكاتب لا يعكس الوعى الجمعى La Conscience Collective ، مثلما يشير الخط التقليدى للوضعية الميكانيكية فى علم الاجتماع ، بل على العكس ، يقدم بشكل

متقن درجة المطابقة البنائية التي أدركها بعمق الوعي الجمعي نفسه فقط . وهكذا فإن العمل يكوّن نشاطاً جمعياً عبر الوعي الفردي لمبدعه .. هو نشاط سوف يميط اللثام بعد ذلك عن الجماعة التي كانت تتحرك نحوه دون معرفته ، في أفكاره ، ومشاعره ، وسلوكه»(٦٠) .

(د) أن العلاقة بين الوعي الجمعي أو الاجتماعي والإبداعات الفردية العظيمة لا تتواجد في أصالة المحتوى الأدبي فقط ، بل في الانسجام والتماثل بين الأبنية الأدبية والأبنية الذهنية العامة للجماعات الاجتماعية أو للطبقات التي يستطيع الوعي الجمعي التعبير عنها في أشكال خيالية متنوعة .

وهكذا يمكن القول إن جولدمان حين يدعو إلى الاهتمام بما تفصح عنه جماعة اجتماعية محددة ، يقدم إلى النقد السوسيولوجي منهجاً خصباً وصارماً ، يرفده بأداة صلبة للعمل ، بتحديده رؤية العالم كإطار تفسيري يمكن أن يفضي إلى تصنيف نمطي .

كذلك نجده يستخدم مفهوم التوسط بين الأدب والمجتمع استخداماً موفقاً ، بإعطائه الدور الرئيسي في هذا المجال إلى التيار الإيديولوجي الذي تديه الأعمال الأدبية وتسمو به ، وإن لمسنا افتقار هذا المدخل إلى تفسير جدلي للطريقة التي تم فيها إنتاج العمل بواسطة الفرد والجماعة معاً .

ثمة مأخذ آخر يبدو أشد وطأة ، حين يؤخذ على جولدمان إحالته الأدب إلى مخططات وموضوعات يمكن للفيلسوف أن يترجمها بالجودة ذاتها ، حيث تلخيصه «أندروماك» على سبيل المثال في شخصيتين حاضرتين ، هما البطلة والعالم ، يقللان من أهمية التعقيد في النسيج الشعري ، ومن ثم يضيع خصوصية الواقعة الأدبية بين قوسين ، مهما تحدث عن تماسك العمل الأدبي .

٤ - المدخل السميولوجي Semiological Approach :

يأتي المدخل السميولوجي(٦١) في إطار الحركة البنائية بصفة عامة ، مرتبطاً بالشكلية الروسية ، وسائراً في اتجاه النقد السوسيولوجي .

وارتباط المدخل السميولوجي بالبنائية يُعزى إلى أنهما يستقيان من منبع واحد ، هو اكتشافات فرديناند دو سوسور F.De Saussure في علم اللغة ، وإن ظل هذا مجرد توافق نظري . فثمة مواضع مشتركة بينهما ، شُغل بها الباحثون ، وأرادوا التفرقة بينهما ، حيث رأى بعضهم أن النقد البنائي يختص بالأبنية المتفردة ، أي الأعمال الأدبية ، أما النقد السميولوجي فيهتم بالأنماط الأدبية المتجانسة ، وذلك طبقاً لتفرقة دو سوسور بين الكلام Parole واللغة Langue ، وهذا أمر خاطىء . دعا باحثون آخرون إلى المقاربة بينهما ، على أساس أن النقد البنائي يمنح النقد السميولوجي بعض المعايير المنهجية ، وبخاصة تخطيط النظم والقوانين التي لا يمكن فهم الواقعة الأدبية بدونها ، في حين يحاول النقد السميولوجي من ناحيته أن يزود النقد البنائي بالحدود التي يمكن بها اعتبار العالم الأدبي نظاماً من الرموز الإشارية .

والنقد السميولوجي ينظر إلى العمل الأدبي على أنه نتاج لغوي ، ويحاول تفسيره كي يصل في النهاية إلى الأنماط الأدبية عن طريق إشاراتها اللغوية . وهو يرى أن وجود جانبين لكل إشارة أمر ضروري : جانب الدال Significant المدرَك حسياً للإشارة ، وجانب المدلول Significance غير الملموس للإشارة ، أي المعنى . وفي كلمات اللغة الأدبية يكون النطق أو الكتابة هو جانب الدال ، في حين يكون المضمون هو جانب المدلول . وإشارات عمل أدبي ما ، يمكن أن تكون جانب الدال لإشارات معقدة في نظام آخر قائم عليها ، مثل نظام اللغة الشعرية .

وإذا كان لنا أن نذكر في هذا الصدد بعض ما كتب مستخدماً المدخل السميولوجي ، فإننا نشير إشارة سريعة إلى محاولات رولان بارت R.Barthes (١٩١٥-١٩٨٠) ، وهي المحاولات التي لاقت مزيداً من الحظ والانتشار .

يفرق بارت أساساً بين مفهومين هما : الكتابة Ecrire والاستكتاب Ecriture ويعني بالأول اختيار الأديب لأسلوب وسلوك معينين يشير إلى فعل الأدب ، ويقيم في اللغة نسقاً معيناً وقيماً محددة . ويعني بالثاني أسلوب من يكتب وهو يعتقد بأن اللغة مجرد أداة ، وبأن المسألة مجرد ربط ألفاظ ، مثلما هو السائد في الأسلوب العلمي ، وهو ما أطلق عليه «الكتابة في درجة الصفر» Le Degré Zéro De L'écriture(٦٢) .

ويقترح بارت ثلاثة مستويات لتحليل النص الأدبي تحليلاً سميولوجياً هي : المستوى الأول النحوي الصرفي ، الذي يحدد عدد الوحدات التي تكوّن النص ، وكذلك كيفية ارتباط هذه الوحدات بعضها ببعض . وفي المستوى الثاني السميولوجي أو المعنوي ، يتم تحديد الرموز المعنوية التي يتضمنها النص بصورة ظاهرة أو مستترة . وفي المستوى الثالث البلاغي ، تتم دراسة جميع المصادر - وخاصة اللغوية - التي يستخدمها المبدع ليحقق الاتصال بينه وبين القارىء(٦٣) .

وثمة سؤال : ما الذي يمكن أن يفيده النقد السوسيولوجي من هذا المدخل ؟

الواقع أن أعمال بارت توجه هذا النقد نحو مسألة المعاني الأوسع للنص . وعلى ما يرى بارت نفسه ، فإن : «المجتمع ينمي باستمرار ، انطلاقاً من النظام الأول الذي تقدمه له

اللغة ، أنظمة لمعان أخرى - واضحة أو مستترة - تقترب اقتراباً أكيداً من أنثروبولوجيا تاريخية حقيقية»(٦٤) .

من هذه الزاوية ، تصبح وقائع التعبير فى النص الأدبى على علاقة مع السياق الاجتماعى .

- المدخل الوظيفى The Functional Approach :

ولعل هذا المدخل يمثل واحداً من المداخل التى تتطلع إلى تعين عناصر اللوحة الاجتماعية فى العمل الأدبى ، مستعيناً أساساً بمفاهيم علم الاجتماع ونماذجه ، وتارة بعلم النفس الاجتماعى .

وبرغم الانتقادات التى يمكن أن توجه إلى هذا المدخل ، فإن معظم الباحثين ما زالوا يؤكدون أهميته ويعدونه أساس التحليل السوسيولوجى للأدب ، الذى يهتم بشكل رئيسى بالأدوار التى تقوم بها الشخصيات الروائية ، وتداخلاتها .

ولقد ساعد على ظهور هذا المدخل فى النقد السوسيولوجى نمو مفهوم «الدور» Role بواسطة سوسيولوجيين من أمثال بيتر ورسلى P.Worsley ، وإيرفنج جوفمان E.Goffman ، وجورج جيرفتش G.Gurvitch .

وهو بهذه الكيفية ، يعتمد أساساً على دراسة تصرفات الشخصيات ومواقفها فى الأعمال الأدبية من حيث الوظائف والأدوار التى تؤديها .

وميزته أنه يحد من الغلو فى التجريد الذى تأخذ به البنائية ؛ وذلك بمحاولته إدراك واقع الأعمال الأدبية فى فورانها وتنوعها ؛ إذ بدلاً من تحويل هذه الأعمال إلى نماذج ، يلجأ هذا المدخل إلى الاعتماد على الوصف ، والحرص على إظهار دلالات مواقف الشخصيات ، وإن أخذ عليه الاستناد إلى أفكار عامة عن الظروف الاجتماعية ، وربطها بتطور الشخصيات الأدبية .

والواقع أن حركة الشخصيات الروائية تحتاج من أجل فهمها إلى رصيد كبير من المعرفة السوسيولوجية . وعلى سبيل المثال ، فإنه إذا كان حى بن يقظان لابن طفيل الأندلسى قد اختار التأمل واكتشاف أسرار الخلق فى حياته المتوحدة فوق جزيرة نائية ، فإن روبنسون كروزو لديفو قد فكر دفعة واحدة فى نقل كل الوسائل التى يستخدمها المجتمع فى رفاهيته ، إلى أرض الجزيرة التى عاش فيها . والسؤال هنا هو : لماذا لم يمارس روبنسون كروزو أى نشاط تأملى ، على الرغم من أنه عاش وحيداً ؟

والجواب عن ذلك يكمن فى معرفة الوضع الاجتماعى فى انجلترا خلال حياة ديفو مؤلف الرواية . لقد كان ذلك الوضع معبراً عن بدايات عصر الرأسمالية التجارية وعقلية تجار الطبقة الوسطى . ولذلك فإن كروزو كان أبعد ما يكون عن التأمل . لقد كان عملياً ، وظل عملياً يفكر بمنطق الربح والخسارة حتى آخر الرواية . وهذا يجعل من اليسير أن نفهم سبب تصرفه على هذا النحو . إنه يساعدنا على بلورة قيمة فنية للرواية ، وإن كان لا يمنحنا قيمها الفنية .

وتكاد محاولات الناقد بيير ماشرى P.Macherey تقترب اقتراباً موفقاً من هذا المدخل الوظيفى ، حيث يبدو - عنده - أن «التساؤل النقدى الحقيقى ليس : ماذا يتم عند الكتابة أو القراءة ، ولكن ، ما الذى تعطيه حقيقة العمل الواقعية ؟؛ إذ ينبغى للسؤال النقدى أن ينصب على مجموعة وظائفه وأدوار شخصياته»(٦٥) .

فى البحث عن منهج :

إن المنهج الذى يُفترض توافقه فى استقصاء الواقعة الأدبية ، لابد أن يكون منهجاً مستنبطاً من واقع العمل الأدبى الذى يتصدى النقد لدراسته .

وثمة مجموعة من الأساليب المنهجية حاول الباحثون فى النقد السوسيولوجى استخدامها وتجريبها فى دراسة الواقعة الأدبية ، وإن تفاوتت استخداماتهم لها بين الجودة وعدمها . وأهم هذه الأساليب هى :

١ - أسلوب تحليل المضمون Content Analysis :

ويعرفه بيرلسون B.Berelson بأنه : «أسلوب للبحث يستهدف وصف المضمون الواضح للاتصال وصفاً موضوعياً ومنظماً وكمياً»(٦٦) .

وثمة دراسة رائدة استعانت بهذا الأسلوب ، قام بها الباحثان الأمريكيان بيرلسون وسولتر Salter ، عنوانها «الأمريكيون الأغلبية والأقلية Majority And Minority Americans—An Analysis Of Magazine Fiction»(٦٧) ، واستهدفت معرفة مدى تمتع جميع سكان الولايات المتحدة بحظوظ متساوية ، بصرف النظر عن الجماعة الإثنية Ethnic Group التى ينتسبون إليها ، وانعكاس هذا فى الأدب القصصى ، وما إذا كان هذا الأدب يوضح ويغذى آراء عنصرية تعصبية .

وارتكز التحليل على إحصاء الشخصيات فى حوالى مائتى قصة نشرت فى ثمانى مجلات على مدى عامين ، وتوزيعها حسب موطنها الأصلى ، والنظر فى الأدوار التى كانت تؤديها من حيث علاقتها بهذا الأصل .

واستنتجت الدراسة أن أبناء الأقليات كانت دائما أقل تمثيلاً ، وكانت تجد نفسها مختصة بأدوار كريهة ، على عكس الأمريكيين البيض ، البروتستانت ، المتحدثين بالإنجليزية ، والمنحدرين من أصل أنجلوسكسونى ، الذين يشكلون الأغلبية .

وقد أدى الاعتماد الفائض على أسلوب تحليل المضمون ، إلى إهمال كامل لشكل العمل الأدبى الذى يمنح العمل هويته بوصفه أحد الأجناس الأدبية ، وكذلك إلى ظهور نماذج متهافتة من النقد

السوسيولوجي ، اتخذت من تحليل المضمون قيمة في حد ذاتها ، وليس وسيلة تساعد على فهم العمل الأدبي وتقويمه[68] .

٢ - أسلوب تحليل الدور Content Role :

ويعنى بقياس التوقعات التي يكونها الأفراد تجاه السلوك المرتبط بالدور الذي يؤدونه أو الذي يؤديه الآخرون ، وذلك بالكشف عن الوضع الاجتماعي Position ، والدور Role ، والدور المقابل Counter Role ، والحقوق والواجبات Rights And Obligations ، وإدراك الدور Perception ، وسلوك الدور Role Behaviour ، وصراع الدور Role Conflict ، وحيث يضع الباحث البيانات التي يجمعها في خريطة تعبر عن نسق الأدوار Role System ، لكشف عن أسلوب تفاعل الشخصيات الذين يشغلون أدواراً مقابلة ، وتوقعاتهم الكامنة إزاء بعضهم البعض[69] .

وتعد الدراسة التي قدمتها الباحثة المصرية ناهد رمزي مثالاً لتطبيق هذا الأسلوب ، وهي بعنوان : «الأبعاد الأساسية لسلوك المرأة كما تعرضه قصص الصحافة النسائية»[70] ، وعالجت فيها مجموعة من المفاهيم الإدراكية ، متناولة هذه المفاهيم في صورة متصل Continuum (السلبية - الإيجابية ، والعاطفية - العقلانية ، والغيرية - الذاتية) ، تقع عبرها مجموعة من الفئات الصغرى تطلق عليها الباحثة «العناصر التفصيلية» ، وبفحصها لهذه العناصر بالنسبة لكل بعد ، يتضح أنها تمثل وحدات قياس للمفهوم الذي يعكسه هذا البعد ، منها بعد السلبية - الإيجابية ، الذي يتضمن : معالجة المرأة ضعفها بالبكاء ، وارتباط المرأة برجل يحميها من طمع الرجال ، وعدم تعبير المرأة عن دوافعها الحقيقية . ومع استخدام مثل هذا المقياس بمثل هذه البنود لمعرفة دور ذي طبيعة نوعية مماثلة ، يمكن استخلاص درجة من درجات السلبية .

٣ - أسلوب دراسة الحالة Case Study :

ويرى «ميمي» أن هذا الأسلوب يمكن بواسطته اكتشاف العلاقات المتشابكة بين حياة الأديب وإبداعاته[71]

وهناك عدد من الدراسات التي طبقته ، أشهرها دراسة قام بها بول هولاندر P.Holander بعنوان : «نماذج السلوك في الأدب في عهد ستالين» Models Of Behaviour In Stalinist Literature[72] ، وهدف بها إلى استيضاح العلاقة بين التنشئة السياسية في المجتمعين المجري والسوفيتي خلال عهد ستالين ، والقيم الرسمية السائدة فيه ، من خلال الأعمال الأدبية السوفيتية المنشورة بين عامي ١٩٣٠-١٩٥٣ . وركز الباحث على الأبطال في الأعمال الروائية ، وقسمهم إلى نمطين : نمط إيجابي يعرض من خلال سلوكه القيم الرسمية ، وآخر سلبي مناهض للقيم الرسمية . وتفيد نتائج البحث إلى تمثل المواطنين في كلا المجتمعين لقيم البطل الإيجابي ، بالإضافة إلى نجاح النماذج الأدبية في عرض نماذج من السلوك ذات أهداف وقيم محددة ، كحب الوطن ، والحزب ، والحاكم البعيد عن النزعة الفردية .

٤ - أسلوب القياس السوسيومتري Sociometric Measure :

وثمة محاولات في النقد السوسيولوجي استخدمت هذا الأسلوب بأدواته : السوسيوجرام (خريطة العلاقات الاجتماعية) ، والدليل السوسيومتري (مصفوفة العلاقات الاجتماعية) ، لكنها محاولات قليلة . ذلك أن أدوات هذا الأسلوب تظل قاصرة ما لم يتم الاستعانة بعدد كبير منها ، ثم الاستعانة بعدد آخر مماثل لتحقيق اختبار درجة ثبات البيانات السوسيومترية عن طريق إعادة الاختبار ؛ وهو ما يشير إلى أن تحليل الأعمال الأدبية بواسطته - بهدف قياس المسافة الاجتماعية بين الشخصيات الروائية - ينطوي على درجة من التعقيد ، بالإضافة إلى أن السوسيوجرام يمكن استخدامه عادة في حال ما إذا كان التفاعل من السعة والعمق بين الشخصيات الروائية .

وقد استخدم ملتون أولبرشت M.Albrecht هذا الأسلوب في دراسته الاستطلاعية لعينة من القصص القصيرة (١٣٣ قصة) ، بهدف معرفة الإمكانية التي يعكس بها الأدب القيم والمعايير الثقافية السائدة في المجتمع الأمريكي[73] . ولتحليل هذه القصص ، اعتمد الباحث على قائمة من عشر قيم ، واستخدمها كإطار مرجعي ، وخلص إلى أن عينة القصص التي درسها قد أثبتت أنها تعكس إلى حد كبير قيم الأسرة الأمريكية .

٥ - الأسلوب الإسقاطي Projective Method :

ويمثل هذا الأسلوب نقلة بعيدة عن الأساليب المنهجية التقليدية في النقد السوسيولوجي . وقد طبقه روبرت ويلسون R.Wilson في بحث له بعنوان : «الشاعر الأمريكي - دراسة لدوره»[74] ، واعتمد على الاستبارات ونتائج الاختبارات الإسقاطية في تحليل أربعة وعشرين من الشعراء الأمريكيين الكبار ؛ وذلك في محاولة لاستكشاف طبيعة وأبعاد دور الشاعر كمبدع وكعضو في مجتمعه . ومن أطرف النتائج التي توصل إليها الباحث ما أطلق عليه «الجانب المهني» من دور الشاعر ، الذي يراه مسيطراً على جميع جوانب سلوكه الأخرى .

ويتبقى في النهاية أن نقرر أن النقد السوسيولوجي مطالب بأن يتوخى في الأساس إضاءة العمل الأدبي وتفسيره ، مستعيناً بأطر النموذج السوسيولوجي المعرفية والمنهجية . وهو بلجوئه إلى هذه الأطر ينطلق من العمل الأدبي ليعود إليه ، على أساس أنه - وقبل كل شيء - قراءة وتفسير وتمحيص لهذا العمل .

بقي لنا سؤال هو : هل يمكن القول بأن هذا النقد السوسيولوجي أضاف جديداً لتحليلات النقد الكلاسيكي ؟

البعض يميل إلى اعتباره كذلك ، مادام الأدب فعالية من فعاليات المجتمع ، ومادامت الجماعة الاجتماعية تضم في كنفها الفرد المبدع . وآخرون يحذرون من تبسيطاته المفرضة ، وإغواءات ثرثرته السوسيولوجية Vulgar Sociologism ، التي قد تبعده عن قراءة مستوعبة للنص ، على حساب إقحام الظواهر الاجتماعية عليه . وعلى أية حال ، فإن على النقد السوسيولوجي أن يرى دوره متمماً لمناهج أخرى ، وليس بديلاً لها ، وأن يتصرف على نحو يدلل على أن وجهة نظره تساعد على ظهور نقد أدبي متكامل .

وليس يقلل من شأن النقد السوسيولوجي قلة (الصنعة) فيه ؛ فإن قسمات بنائه هي في ذات الوقت سبيله للتطور ، وحيث عن طريق تطوير هذه القسمات وتجديد صياغاتها ، يتحقق للنقد الأدبي أرضية أخصب ، ورؤية أفسح ، ووسيلة أعمق للتعبير عن تجاربه .

هوامش البحث :

(١) بول موي : المنطق وفلسفة العلوم ، ترجمة فؤاد حسن زكريا ، القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ، ١٩٦٢ ، الجزء الأول ، ص ٧٢ .

(٢) د . محمد عارف : الجريمة في المجتمع – نقد منهجي لتفسير السلوك الإجرامي ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٥ ، ص ص ٢-٣ . مستخلص من :
English, H. And C.English: A Comparative Dictionary Of Psychoanalytical Terms, N. Y., Longmans, Green And Co., 1958. p. 131.

(٣) لعل من أشد الظواهر في النقد الأدبي إثارة للانتباه ، بل القلق ، أنه قد سيطرت عليه مع نشوء الأجناس الأدبية الجديدة ، كالقصة القصيرة ، والرواية ، والقصيدة الدرامية المتعددة الأصوات ، نبرة جارفة من التعميم ، الذي لا يفي كلا من مراحل العملية النقدية حقها من السبر والاكتشاف . ومن ثم فهو يهمل إهمالاً شبه كلي ، الضوابط الأساسية لنظرية الأجناس الأدبية والإشكالات المتصلة بها ، كما تتجلى في الإبداعات الأدبية المعاصرة . لمزيد من التفصيل ، انظر :
خلدون الشمعة : الشمس والعنقاء – دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٧٤ ، ص ص ٣٧-٤١ .

(٤) د . شكري محمد عياد : «النقد الأدبي بين العلم والفن» ، في الفكر المعاصر ، معهد الإنماء العربي ، بيروت ، العدد ٢٥ ، يناير-فبراير ١٩٨٢ ، ص ٢١٠ .

(٥) ستانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، الجزء الأول ، ترجمة د . إحسان عباس ود . محمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٥٨ ، ص ٣٢ .

(٦) أرسطو طاليس : فن الشعر ، ترجمة د . شكري عياد ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ٢٨ .

(٧) Elizabeth And T. Burns (eds.): Sociology Of Literature And Drama , Penguin Books Ltd., Harmondsworth, 1973, p. 163.

(٨) Bruford, W.H.: "Literary Criticism And Sociology", in Literary Criticism And Sociology, J. P. Strelka (ed.), The Pennsylvania State Univ. Press, 1973, p. 3.

(٩) Bruford, W. H., Op. Cit., p. 27.

(١٠) د . محمد محمود الجوهري وآخرون : ميادين علم الاجتماع ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٠ ، دار المعارف بمصر ، ص ٤٥٤ ، نقلاً عن :
Barnett, J.: "The Sociology Of Art", in Sociology Today, By Merton And Others (eds.), Harper Torchbook Edition, N. Y., 1965, pp. 197—214.

(١١) Elizabeth And T. Burns, Op. Cit., p. 63.

(١٢) Bruford, W. H., Op. Cit., p. 4.

(١٣) Ibid., p. 4.

(١٤) Ibid., p. 167.

(١٥) Ibid., p. 170.

(١٦) Ibid., pp. 60—63.

(١٧) Leenhardt, J.: Sociologie De Lecture, Gallimard, Paris, 1982, p. 19.

(١٨) Ibid., p. 21.

(١٩) عبد الباسط محمد : «علم اجتماع الأدب» ، في المجلة الاجتماعية القومية ، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية ، القاهرة ، يناير ١٩٦٨ ، ص ٦٠ .

(٢٠) Elizabeth, Op. Cit., p. 131.

(٢١) Auerbach, E.: Mimesis, Trans. By B. Franke, Edition Originale, Paris, 1980, p. 71.

(٢٢) لمزيد من الاطلاع حول دراسات لوتمان البنيوية في الشعر ، أنظر :
Lotman, Y.: Analysis Of The Poetic Text, Edited And Translated By B. Johnson, Adris And Arbor, N. Y., 1976.

(٢٣) Elizabeth, Op. Cit., p. 154.

(٢٤) Ibid., p.159.

(٢٥) Ibid., pp. 161—164.

(٢٦) Escarpit, R.: Sociologie De La Litterature, P.U.F., Paris, 1975, pp. 4—7.

(٢٧) محمد حافظ دياب : «ستون عاماً من الثقافة الثورية» ، في المجاهد ، الجزائر ، العدد 903 ، 2 ديسمبر 1977 ، ص 30 .

(٢٨) Bruford, Op. Cit., pp 221—224.

(٢٩) Lowenthal, L.: Literature And The Image Of Man, Beacon Press, 1957, p. 41.

(٣٠) Ibid., p. 242.

(٣١) Ibid., p. 275.

(٣٢) Ibid., p. 276.

(٣٣) Dubois, J.: "L'institution De La Littérature", in Dossiers, F. Nathan (ed.), No. 44, Bruxelles, 1978, p. 311.

(٣٤) د . صبري حافظ : «الأدب والمجتمع-مدخل إلى علم الاجتماع الأدبي» ، في فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، يناير ١٩٨١ ، ص ٧٠ .

(٣٥) Smith, H.: "Toward A Classification Of The Concept Of Social Institution", in Sociology And Social Research, January 1964, pp 302—304.

(٣٦) Ibid., p. 304

(٣٧) ثمة من النقاد العرب المعاصرين من يذهب إلى أن العرب القدامى كانوا يفهمون الأدب على أنه مرآة لحياة صاحبه أو نفسه ، أو على أنه صورة لمجتمعه ، وهو ما لم يتم لهم إلا بعد تأويل قد لا يفي بالحاجة منه إلا إذا حمل الكلام مالا يطيق من رهق الاستنتاج وتكلف التخريج . فالتراث العربي النقدي القديم لا يظفر فيه الباحث بما يوحي أن مفهوم الانعكاس مما قالت به العرب . وفي هذا يرى محمد زغلول سلام أننا : «نستطيع من سياق تعريف ابن سلام وابن رشيق أن نقول إن العرب عرفوا في الشعر حقيقته ، ولكنهم لم يحسنوا التعبير عنها ، وجاء البلاغيون ، ونقاد الشعر وقد شغلوا بظاهرة ألفاظه ومعانيه وأوزانه وقوافيه ، وبديعه وما إلى ذلك ، فلم يفطنوا إلى ما وراء هذه الظواهر من أحاسيس ومشاعر ، وتجارب نفسية يدور حولها الشعراء» ، انظر : د . محمد زغلول سلام : النقد العربي الحديث – أصوله وقضاياه ومناهجه ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٤ ، ص ٤٥ .

(٣٨) جورج لوكاتش : دراسات في الواقعية ، ترجمة نايف بلوز ، الطبعة الثانية ، دار الطليعة ، دمشق ، ١٩٧٢ ، ص ٢٣ .

(٣٩) Gerard, R.: Mensonge Romantique Et Verité Romanesque, Grasset, Paris, 1961, p. 97

(٤٠) Goldmann, L.: Pour Une Sociologie Du Roman, Gallimard, Paris, 1964, p. 111

(٤١) كارل ماركس : الأدب والفن في الاشتراكية ، ترجمة د . عبد المنعم الحفني ، الطبعة الثانية ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ١٨٠

(٤٢) Eco, U.: James Bond — Une Combinatoire Narrative, in Communications, Vol. 8, 1966, p. 92.

(٤٣) كلمة «جلوسوماتيك» Glossomatic من إبداع اللغوي هيلمسليف ، نقلها عن الكلمة الإغريقية Gloss . وقد أصبحت عنواناً لنظرية لغوية تتفق مع رأي دو سوسور ، الذي يرى فيه أن اللغة هدف لذاتها . انظر :
Hjelmslev, L.: Prolégomènes A Une Théorie Du Langage, Minuit, Paris, 1968, pp. 11—13.

(٤٤) د . عز الدين إسماعيل : «مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية» ، في فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، يناير ١٩٨١ ، ص ١٩ .

(٤٥) المرجع السابق ، ص ٢٣ .

(٤٦) المرجع السابق ، ص ٢٣ .

(٤٧) Escarpit, Op. Cit., p. 7.

(٤٨) Ibid., pp. 4—9.

(٤٩) Goldmann, Op. Cit., p. 31.

(٥٠) لوكاتش ، المرجع السابق ، ص ٤٢ .

(٥١) المرجع السابق ، ص ٤٣ .

(٥٢) إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ترجمة د . ميشال سليمان ، دار الحقيقة ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ص ١٣ .

(٥٣) Bruford, Op. Cit., p.231.

(٥٤) د . صبري حافظ ، المرجع السابق ، ص ٧١ .

(٥٥) Levi—Strauss, C.: Anthropologie Structurale, Ed. Plon, 2 éme Vol., 1974, P. 324.

(٥٦) Goldmann, L.: Le Dieu Caché, Gallimard, Paris, 1955, P 64.

(٥٧) Ibid., p. 66.

(٥٨) Ibid., p. 66.

(٥٩) Ibid., p. 67.

(٦٠) Ibid., p. 71.

(٦١) ثمة خلط شائع بين كلمتي Sémiologie و Sémantique . ذلك أن الكلمة الأولى استخدمت في أوربا طبقاً لمصطلح دوسوسور ، بينما شاعت الثانية في الولايات المتحدة وفق تسمية بيرس . ونحن نفضل ترجمة الأولى «مبحث العلامات» ، والثانية «مبحث الدلالات» .

(٦٢) لمزيد من التفصيل حول الفرق بين مفهومي الكتابة Ecrire والاستكتاب Ecriture ، انظر :
Barthes, R.: Le Dégré Zero De L'écriture, Gonthier, Paris, 1965, pp. 11—15.

(٦٣) Ibid., pp. 21—32.

(٦٤) Ibid., p. 29.

(٦٥) Macherey, P.: Pour Une Théorie De La Production Littéraire, Maspero, Paris, 1966, p.179.

(٦٦) Berelson, B.: Content Analysis In Communication Research, Glencoe, Free Press, 1952, p. 9.

(٦٧) Berelson, B. And P.J. Salter: "Majority And Minority Americans—An Analysis Of Magazine Fiction", in Puplic Opinion Quarterly, Vol. X, 1946, pp. 168—190.

(٦٨) ثمة عدد من الدراسات التي طبقت أسلوب تحليل المضمون ، نذكر منها :

—Kolaja, J. And R. N. Wilson: "The Theme Of Social Isolation In American Painting And Poetry", in The Journal Of Aesthetics And Art Criticism, Vol. 13, 1954, pp. 37—45.

استهدف الباحثان فى هذه الدراسة معرفة ما إذا كانت القصائد واللوحات تترجم المثل الأعلى الاجتماعى للتفاعل بين الأفراد ؛ عن طريق إحصاء الأعمال التى تتوافق مع كل فئة ؛ واستخلصا وجود نزعة واضحة عند الرسامين والشعراء الأمريكيين المحدثين لتمثيل الإنسان فى عزلته .

—White, R.K.: "Black Boy—A Value Analysis", in Journal Of Abnormal And Social Psychology, Vol. 42, No. 4, October 1947, pp. 440—453.

وهو دراسة تحليلية للقيم عن قصة الكاتب الزنجى الأمريكى المعاصر ريتشارد رايت «الولد الأسود» .

– د . محمود الشنيطى : «القصة القصيرة فى المجلات المصرية – دراسة فى تحليل المضمون» ، فى قراءات فى علم النفس الاجتماعى فى البلاد العربية ، إعداد وتنسيق وتقديم د . لويس كامل مليكة ، الطبعة الأولى ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٥ ، ص ص ٥٠٩-٥٢١ .

والدراسة تستهدف تعرف أهم ملامح القصص القصيرة موضوع البحث من حيث إطارها الاجتماعى والقيم المختلفة ، إضافة إلى محاولة تعرف ملامح شخصية بطل القصة من حيث إطارها الاجتماعى ، وأهدافه العقلية والعاطفية .

– فتحى محمود إبراهيم أبو العينين : الأدب والقيم الاجتماعية القروية – دراسة تحليلية وبحث ميدانى فى ضوء مفاهيم علم الاجتماع ، رسالة ماجستير ، غير منشورة ، جامعة عين شمس ، كلية الآداب ، قسم الاجتماع ، ديسمبر ١٩٧٦ .

والدراسة تتخذ من مفهوم القيمة أساساً لفهم المحتوى الأدبى لرواية «الفلاح» لعبد الرحمن الشرقاوى . ويقارن الباحث بين المحتوى القيمى الذى تعكسه الرواية ، والقيم الاجتماعية الواقعية فى الريف المصرى ، والطبقات والقوى التى يصورها الروائى فى حركتها وموقفها ونماذج سلوكها . وقد تبنت الدراسة المنهج الجدلى لتفسير طبيعة العلاقة بين العمل الفنى والقيم الاجتماعية ، واستعان الباحث بتحليل مضمون القيم الاجتماعية المتضمنة فى الرواية ، وأسلوب الملاحظة والمقابلة .

(٦٩) د . محمد الجوهرى ود . عبد الله الخريجى : طرق البحث الاجتماعى ، الطبعة الأولى ، مطبعة المجد ، ١٩٧٨، ص ١٤١ .

(٧٠) ناهد رمزى : «الأبعاد الأساسية لسلوك المرأة كما تعرضه قصص الصحافة النسائية» ، فى صورة المرأة كما تقدمها وسائل الإعلام – دراسة فى تحليل المضمون للصحافة النسائية ، إشراف د . مصطفى سويف ، المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ص ٣١-٥٣ .

(٧١) Memmi, A.: "Problemes De La Sociologie De La Litterature", in G. Gurvitch, Traité De Sociologie, P.U.F., Paris, 1963, pp. [illegible]

(٧٢) لمزيد من التفاصيل حول هذه الدراسة ، انظر :
عبد الباسط محمد ، المرجع السابق ، ص ٦٣ .

(٧٣) المرجع السابق ، ص ٦٤ .

(٧٤) د . محمد محمود الجوهرى ، ميادين علم الاجتماع ، المرجع السابق ، ص ٤٥٧ .



الـروايــة.. شـكلا أدبيًا ومؤسسة اجتماعية
دراسة نظرية تطبيقيـة

صبرى حافظ

إذا كانت الرواية هى أكثر الفنون الأدبية ارتباطا بالواقع الاجتماعى ، وأشدها التصاقاً بمواضعاته أو مشابهة له ، فإنها - فى نماذجها الجيدة على الأقل - تطمح دائماً إلى أن تكون أكثر من مرآة تنعكس على صفحتها الصقيلة أو المعتمة مظاهر الواقع المختلفة ، وإلى أن تهتك حجب الزمنى والآنى والمألوف والمباشر والواقعى ، لتستشرف آفاق المطلق والمحتمل والغريب والغامض والإنسانى ، دون أن تنفصم العرى بينها وبين الواقع الذى صدرت عنه ، ودون أن تنعزل عن القارىء الذى تتوجه إليه . إنها - باختصار - تطمح إلى أن تكون فنا ؛ إلى أن تعبر عما لا يمكن التعبير عنه خارج نطاق مملكة الفن السحرية ذات الشفرة المتميزة . ولكنها فى مغامرتها للاقتراب من هذه المنطقة المهمة فى التجربة الإنسانية ، أو بالأحرى فى الحلم الإنسانى ، لا تستطيع أن تفلت من إسار سجن اللغة الأزلى الذى يشدها دوما من آفاق المستحيل إلى تخوم الممكن ، دون أن ينجح فى أن يغلق أمامها كلية أبواب هذا الحلم العصى فى التعبير عما لا يمكن التعبير عنه ، وفى الانفلات من إسار أنشوطة الإحالات والرموز والتقاليد والمواضعات التى تشد ما هو «فنى» إلى ما هو «واقعى» .

فالرواية تجربة فنية متفردة ، يبدعها كاتب فرد ، ولكنه يتوجه بها بمجرد التفكير فى أن ما يكتبه «رواية» - وهذه هى الحتمية التى يفرضها المصطلح ذاته - إلى جمهور . . إلى جماعة . ومن هنا تبدأ منذ إرهاصات الخلق الأولى عملية التفاعل المستمرة بين الفردى والجمعى . وحتى إذا ما وافقنا على ما يقول به بعض الروائيين من أن جمهور القراء غير وارد على الإطلاق عند الكتابة ، وأنه لا دور له فى عملية الإبداع ذاتها ، فإنه من العسير أن نغفل ذلك الجدل الدائم بين الفردى والجمعى ، أو أن نغض الطرف عن الدور الاجتماعى (بمعناه الحضارى الشامل) فى صياغة الفرد - المبدع - أى الكاتب - وذلك الفرد المبدع الآخر - أى الشخصية الروائية - وعلاقة كل منها بالمجتمع وبالمؤسسة الاجتماعية .

غير أننا لا بد أن نرى هذه العملية المتشابكة فى إطار كونها عملية تفاعل وجدل خلاق وليست فرضاً من أحد الجانبين على الآخر ؛ لأن رؤيتها كتفاعل خلاق هى التى تتلاءم مع استقلالية الرواية كعمل فنى متكامل ، ينتمى إلى مجتمع من نوع آخر يضم مفردات هذا الجنس الأدبى . وهى مفردات متفاعلة كمفردات المجتمع الإنسانى تماماً ، وتوشك أن تحكمها القوانين نفسها التى تحكم الواقع الإنسانى سلباً وإيجاباً ؛ فليست هناك قوانين خارج مجال الإدراك أو التصور الإنسانى . ومع ذلك فإن هناك درجات متفاوتة من التشابه والتماثل والتناظر بين قوانين هذا التفاعل فى كلا المجتمعين (مجتمع البشر ومجتمع الروايات) ؛ وهى درجات التفاوت نفسها بين مواضعات الواقع وشروط الفن ، الماثلة فى تمرده ورغبته الدائمة فى الانفلات من أى قيود . وهذه المغامرة المشدودة بين طرفى هذا القوس ،

والراغبة فى اجتراح التعبير عما لا يمكن التعبير عنه ، هى التى تطرح على ناقد الرواية ضرورة البحث عن صياغة جديدة لهذه العلاقة ، لا تتحقق فيها على حساب أى من طرفيها ، ولا تقع فى أنشوطة اختزال أىّ منها أو تبسيطه .

وقد حاول الناقد وعالم اجتماع الأدب الفرنسى «بيير ماشيرى» أن يتناول هذه العلاقة المتشابكة الشائكة بين الرواية والواقع من خلال منظور نظرية المعرفة ، بصورة تجعلها أقرب ما تكون إلى العلاقة بين المعرفة والواقع ، دون أن يعنى بذلك أن الرواية معرفة ؛ فهو لا ينى يكرر أنها ليست كذلك . والرواية فى هذا المنظور ليست عملية «اكتشاف أو إعادة صياغة للمعانى الكامنة أو المنسية أو المخبوءة فى واقع ما ، ولكنها شىء ينمى بداءة ؛ إنها إضافة إلى الواقع الذى تنطلق منه . . فكرة الدائرة ليست نفسها فكرة دائرية ، وليست تعتمد على وجود دوائر بعينها ؛ وإن بزوغ الفكر يخلق فى حد ذاته مسافة معينة ، وانفصالاً معيناً[1] . ويزداد هذه المسافة وذلك الانفصال وضوحاً إذا ما أدخلنا عنصراً آخر وهو تغير صورة المعرفة عند التعبير عنها ؛ لأنه «إذا كانت المعرفة قد عبر عنها فى صورة كلام discourse ، أو طبقت على كتابة ، فإنه من الحتمى أن يكون هذا الكلام وتلك الكتابة مختلفين عن موضوعهما[2] . وهذا الاختلاف هو الذى يخلق تلك الفجوة المهمة بين الفن والواقع ، أو بين الرواية كشكل فنى أو حتى كمؤسسة اجتماعية وموضوع هذه الرواية ، أو ما تحاول رواية ما أن تقوله أو تفضى به .

ولولا هذه الفجوة المهمة لما كانت الرواية كاملة ومغلقة من ناحية ، وناقصة ومفتوحة من ناحية أخرى . . كاملة بمعنى أنه لا يمكن أن نضيف إليها شيئاً أو أن نغير فى مبناها أو مفرداتها ؛ ومغلقة بمعنى أنها لا تكشف كلية عن كل ما تنطوى عليه . وهى ناقصة لأنها لا تتحقق كاحتمال بدون القارىء ؛ فلو لم يقرأها قارىء ما لظلت شيئاً وليس رواية . فالقارىء هو الذى يجعل هذه الصفحات المكتوبة رواية ، وهو الذى يحول هذه الشفرة الخطية إلى عمل له وجوده . ومن ثم فهو مفتوح أبداً لما لا نهاية له من قراءات واستجابات وتفسيرات . . وهذا التناقض أو الجدل أو التكامل بين الاكتمال والنقصان ، والانغلاق والانفتاح ، هو ما يعطى العمل الأدبى وجوده المستقل الخاص دون أن يعزله عن الواقع الذى يتفاعل معه ؛ وذلك لأن «للنصوص الأدبية طرقها الخاصة للوجود نظرياً وعملياً ؛ وهذا يعنى أنها – حتى فى أشد أشكالها نقاء – تظل واقعة إلى درجة ما فى أنشوطة الظروف والزمان والمكان والمجتمع – وباختصار فإنها توجد فى العالم ؛ ومن هنا كانت دنيوية[3] .

ودنيوية النص الأدبى أو ظرفيته عند إدوارد سعيد ناجمة عن استحالة انفصال النص الأدبى كلية عن شبكة الظروف التى تصاحب تكوينه وعن سياق هذا التكوين . صحيح أن هناك تسليماً ضمنياً بأن الموقف المعيش ضمن واقع وظروف معينة يختلف كلية عن نفس الموقف مكتوبا ، لأن النص المكتوب يظل وجوده معلقاً أو مؤجلاً – لأنه وجود خارج الواقع الظرفى أو الدنيوى – حتى يمكن تحقيقه وبعث الحياة فيه عن طريق القارىء/الناقد . هنا فقط يصبح لهذا النص وجود فى العالم ، وتكتمل دائرة الكمال والنقصان ، الانغلاق والانفتاح فيتحقق النص المكتوب كعمل أدبى .

وبالإضافة إلى ذلك فإن الكاتب ، «باعتباره منتجاً للنص الأدبى ، لا يصنع المواد التى يصوغ منها عمله ، ولا يتناولها كيفما اتفق ، وبصورة عفوية ، مع الجزئيات المهومة المتاحة ، التى تبدو نافعة فى بناء أى تكوين أو هيكل فنى . وهذه المواد التى يصوغ منها الكاتب عمله ليست مكونات شفيفة محايدة ، تختفى بكياسة فى العمل برمته ، أو تندغم فيه كلية . وهى تسهم فى صياغته وتمنحه التماسك ، فى حين تتبنى شكله وتتبدى عبره . إن العناصر التى تحدد وجود أى عمل أدبى ليست جزئيات حرة مستقلة صالحة للإفضاء بأى معنى ، ولكن لها ثقلها المحدد وقوتها المتميزة . وهذا يعنى أنه حتى عندما تستعمل هذه العناصر ، وتمتزج كلية بالعمل ، فإنها تظل محتفظة بقدر ما من الاستقلالية ، كما أنها قد تستأنف – فى بعض الحالات – حياتها الخاصة . وليس هذا لأن هناك منطقاً مطلقاً ومتعالياً للحقائق الجمالية ، ولكن لأن اعتبارها جزءاً حقيقياً من تاريخ الأشكال والصياغات الفنية يعنى أنه لا يمكن أن يقتصر تعريفها على وظيفتها الآنية فى عمل محدد[4] .

فلكل من هذه العناصر ، سواء كانت عناصر فنية خاصة بتقاليد الشكل الأدبى ومواضعاته ، أو عناصر موضوعية من مادة الواقع الذى يتعامل معه الكاتب ، أو الواقع الآخر الذى يحاول تخليقه فى عمله ، وجود مستقل سابق على تعامل الكاتب معه . ومن هنا فإنها تنحدر إلى الكاتب وقد استكملت شخصيتها بعيداً عنه ، واكتسبت ملامح قيمية ونفسية واجتماعية وأخلاقية ، واقترنت بتواريخ واستعمالات ، وحملت بدلالات وظلال ، وأصبحت قادرة على استدعاء مجموعة من النظائر أو النقائض التى ترتبط بها ، حتى ولو حاول الكاتب واعيا أن يجردها من كل هذا ، وأن يتعامل معها بحياد وكأنها تولد – على يديه – لأول مرة ، ولا تزال فى لفائف البراءة المطلقة .

ومن هنا كان من المحال تجريد هذه العناصر أو تخليصها من كل هذه التواريخ والظلال والاقترانات . ويضاعف هذه الإحالة أن الرواية هى مجموعة من الكلمات ، و«أن إنتاج الكلام المكتوب أو المسموع فى كل مجتمع دائماً ما يخضع للسيطرة ، ويتم اختياره وتنظيمه وإعادة توزيعه وفق عدد من الإجراءات التى تهدف إلى تفادى قوته وخطره ، وإلى التعامل مع الأحداث الطارئة ، وتجنب ماديته الرهيبة المضجرة . إن فعل الكتابة فى حد ذاته هو تحويل منظم لعلاقة القوة بين المسيطر والمسيطر عليه إلى مجرد كلمات مكتوبة . والسبب فى حدوث ذلك هو الرغبة فى جعل الكتابة تبدو كأنها محض كتابة ، فى حين أنها فى حقيقة الأمر أحد الطرق الخاصة لإخفاء وتقنيع المادية الرهيبة لإنتاج مسيطر عليه بصورة بالغة الشدة والتنظيم[5] .

فعملية الكتابة إذن تنطوى على التعامل مع مجموعة من علاقات القوى الخطرة من خلال الاستبعاد والانتقاء ، والمشى

دائماً على الأعراف الفاصلة بين الممنوع والمسموح ، مهما كانت أسباب المنع أو السماح . . من سياسية إلى أخلاقية إلى جمالية إلى لغوية . . الخ . وتزداد الخطورة كلما ازدادت إمكانات الاختيار ، وكلما تعددت الألغام المبثوثة في طريق الكاتب . وإمكانات الاختيار أمام كاتب الرواية لا نهائية ، سواء كان ذلك على المحور الأفقي : محور العلاقات السياقية ، أو على المحور الرأسي : محور العلاقات الترادفية أو الاستبدالية . . والألغام المبثوثة أمام كاتب الرواية كثيرة ؛ لأن رقعة حركته لا حدود لها . ومن هنا فإن احتمالات اصطدامه بشتى صور المنع أو التحريم كبيرة . وكلما أوغل الكاتب في هذه التجربة الخطرة ، أصبح من المستحيل عليه أن يحقق ما حلم به فلوبير يوماً من أن يكتب عملاً لا يشير إلى أي شيء خارجه . . عملاً له استقلاليته الكاملة عن كل شيء ؛ لأن تحقق مثل هذا الحلم الجموح يعني أن يوجد هذا العمل خارج إطار تجربتنا المعرفية ، وتجربتنا الإنسانية برمتها .

ولا بد أيضاً لمثل هذا الحلم العصي المحال أن يتحقق أيضاً خارج إطار اللغة التي نعرفها ونتعامل بها ؛ لأن «اللغة ليست ببساطة صورة للواقع ولكنها الأداة التي يتحقق عبرها الواقع ويصبح حقيقياً . إنها تحمل ضمن بنائها الإفصاحي مادة الحقيقة بصورة لا يمكن معها طرح أي تصور لمادة عالم الأشياء الأخرس خارج مواضعات هذا النسق البنائي وحدوده[٦]» . غير أن اللغة ، كنسق بنائي ، ليست نسقاً ثابتاً ، وهي كنسق بنائي لها احتمالاتها غير النهائية وغير المتحققة ، كما أنها تتفاعل باستمرار مع كل من حقائق التطور الأدبي ووقائع البيئة الأدبية . وبرغم إدراكنا لأهمية هذا التفاعل فلابد ألا نغفل رأى الشكليين الروس الذين يدعون إلى استقلالية النسق اللغوي ما دام قد تحول إلى نسق أدبي ، وإلى أن «الأدب ، مثل أي نسق خاص للأشياء ، لا يتأتى من حقائق تنتمي إلى أنساق أو أبنية أخرى ، وبالتالي لا يمكن اختزاله أو تحويله إلى هذه الحقائق . . . كما أنه لا يمكن أن تقوم أية علاقة سببية بين النسق الأدبي وأية حقائق خارجية ، ولكن من الممكن فقط أن تقوم علاقات التناظر والتوافق والتفاعل والاعتماد المتبادل والشرطية . . ومن ثم لا يمكن اختزال العمل الأدبي أو الادعاء ببساطة بأنه مستقى من أي نسق آخر . . وليس هناك ما يدعو إلى الاعتقاد بأن عناصره المكونة مشروطة بأي شيء خارجه[٧]» .

وبرغم هذه الضرورة أو الحتمية اللغوية ، وبرغم استقلالية النسق البنائي الأدبي ، فإن هناك دائماً في العمل الأدبي قدراً لا بأس به من الحرية ؛ من الارتجال الذي تسمح به مرونة الشكل البنائية ولا نهائية احتمالاته . وهذه الحرية الممتزجة بتلك الحتمية داخل هذا الإطار النسقي هي ما يمنح العمل الأدبي خصوصيته النابعة من امتناع اختزاله أو تحويله ، ومن أنه نتاج عمل إنساني معين ، ووليد تفجر أو فورة تطرح شيئاً جديداً كلية ، وأن له استقلاليته .

وهنا يجب علينا - خصوصاً ونحن نتحدث عن الرواية - أن نفرق بين استقلالية العمل الفني التي تعني تكامله ووحدته العضوية ، وبين استقلاله عن الواقع الذي يصدر عنه أو يتوجه إليه . «فالاستقلالية Autonomy يجب ألا تختلط بالاستقلال Independence . فالعمل الأدبي يؤكد تمايزه الذي يمنحه وجوده من خلال تأسيس علاقات مع ما ليس عملاً أدبياً ، وإلا لما كان له وجود واقعي ، ولما أمكن بالفعل قراءته أو تصوره بأي حال من الأحوال . لذلك لا ينبغي اعتبار العمل الأدبي واقعاً متكاملاً في حد ذاته ، أي شيئاً منفصلاً ، تحت دعاوى مصادرة المحاولات الرامية إلى اختزاله أو الانتقاص من قيمته ؛ لأن هذا يعني عزلته وتحويله إلى شيء يصعب فهمه ، وكأنه نتاج أسطوري لبعض التجليات الغامضة . ومع التسليم بأن العمل الأدبي محكوم بقوانينه الخاصة ، فإنه لا يجوز أي مبدأ داخلي لشرحه أو توسيع رقعته . إن مفهوم الاستقلال المطلق للعمل الأدبي هو إحدى السمات العامة للتفكير الأسطوري الذي يعتقد في وجود ماهيات صيغت وشكلت بلا أي تفسير لأصلها أو أسلوب تطورها . إن الاختلاف بين واقعين لهما استقلالهما يشكل في حد ذاته نوعاً من العلاقة بين هذين الواقعين . وهذا طبيعي ؛ لأن الاختلافات الحقيقية لها طبيعة جدلية وليست ثابتة أو استاتيكية . وهذه الاختلافات تتدعم باستمرار وتتسع وتتبلور ، وتطرح شكلاً بالغ التحديد من العلاقات غير التجريبية ، ولكنها مع ذلك علاقات حقيقية ؛ لأنها نتاج عمل إنساني ما[٨]» . إذن فالتسليم بوجود اختلافات بينة بين عالم العمل الأدبي والعالم الواقعي هو نفسه الذي يطرح وجود العلاقة بينهما . وهي علاقة لا تنال من استقلالية العمل الأدبي وإن كانت تنفي استقلاله وعزلته . ولهذه العلاقة شكلها الخاص وطبيعتها المحددة ؛ لأنها علاقة ناجمة عن عمل الإنسان المبدع ، وعن فعل الكتابة ذاته . . أو بتعبير ماشيري فعل إنتاج العمل الأدبي .

وحتى نضع هذه العلاقة في منظورها الصحيح لا بد ألا يفوتنا أن التفاعل بين الرواية والواقع هو أحد أبعاد تفاعل أشمل وجدل مستمر بين الروايات نفسها ؛ «ذلك لأن كل النصوص الأدبية تقوم أساساً بزعزعة نصوص أخرى والإطاحة بها من مكانها والحلول محلها . وفي أغلب الأحيان فإن هذه النصوص تحل مكان أشياء أخرى . وقد كان لنيتشه من حدة الذهن ما مكنه من رؤية أن كل النصوص الأدبية هي أساساً حقائق قوة ؛ وليست تبادلاً ديموقراطيا . لأن النصوص الأدبية تقسر الانتباه بداءة على أن يشيح عن عالم الوقائع . وإذا ما أضفنا إلى ذلك تلك النزعة الاستحواذية المطلقة للسيطرة ، التي توشك أن تكون استبدادية في استئثارها بالسلطة وتأكيدها لذاتها ، تعرفنا على طبيعة هذه القوة المستمرة في النصوص الأدبية[٩]» .

وهكذا ينقل إدوارد سعيد القضية إلى مستوى آخر نرى فيه أن نزعة النصوص الأدبية لتأكيد ذاتها ولفرض عالمها على القارىء لا تتم على حساب الواقع بقدر ما تتم على حساب النصوص الأدبية المختلفة . بمعنى أنه إذا كان للعمل الأدبي أن ينفي شيئاً فإنه لا ينفي الواقع بل ينفي غيره من الأعمال الأدبية المشابهة . إن كل رواية جديدة لا تؤثر على فهمنا أو تصورنا للواقع فحسب - بل بالدرجة الأولى - على فهمنا وتصورنا للرواية كشكل أدبي ، دون أن يعني ذلك إسقاط علاقة هذه الرواية

الخاصة والمعقدة بالواقع . إن مفردات العالم الذى يضم كل ما أبدعه الإنسان من روايات إنما تحكمها علاقات مناظرة لتلك العلاقات التى تحكم العالم الإنسانى الذى تعيش فيه : وهى علاقات تلعب فيها المنافسة وتحديد المكانات والأدوار وتأسيس معايير القيمة دوراً مهما . «والتراث الروائى الغربى – منذ (دون كيشوت) حتى الآن – ملىء بأمثلة للنصوص التى تصر ليس فقط على فرض نفسها على الواقع المادى ، بل أيضاً على فرض مكانتها وكأنها تؤدى بالفعل وظيفة حيوية ، وتؤسس معنى وقيمة فى العالم[١٠]» .

ويبرهن أى استعراض سريع لواقع الرواية العربية وتاريخها على أنها لا تختلف فى ذلك كثيراً عن نظيرتها الغربية . فقد زعزعت رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل فى العقد الثانى من هذا القرن مكانة عدد كبير من الروايات والروائيين الذين رسخت أهميتهم منذ بدايات القرن وأذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر إبراهيم رمزى وجورجى زيدان وزكريا نامق وسعادة مورلى وشاكر شقير ومحمود خيرت ونقولا الحداد وغيرهم . ثم خلعت (عودة الروح) لتوفيق الحكيم زينب عن عرشها بعد عقدين من الزمان . ثم خلعت روايات عادل كامل ونجيب محفوظ (عودة الروح) عن عرشها بعد عقدين آخرين ؛ وبعد أقل من عقدين آخرين بدأت أعمال غسان كنفانى ومحمود المسعدى والطيب صالح وجبرا إبراهيم جبرا وحنا مينا تناوش المكانة التى احتلتها روايات نجيب محفوظ والشرقاوى ويوسف إدريس وتتحداها . وها هى أخيراً رواية إدوارد الخراط (رامه والتنين) تجىء لتقتلع الكثير مما أرسته هذه المحاولات أو بالأحرى الصراعات جميعاً . إن هذا الصراع بين النصوص الروائية هو وجه مهم من وجوه التفاعل بين الرواية والواقع . وليس هذا الصراع محكوماً دائماً بنوع من التطور الفنى أو الفكرى أو الجمالى فى الرواية ؛ فقد زعزعت أعمال محمود كامل ومحمد فريد أبو حديد وسعيد العريان مكانة (زينب) و(عودة الروح) برغم أنها ليست أفضل منها ؛ كما أثر نجاح أعمال يوسف السباعى وإحسان عبد القدوس ومحمد عبد الحليم عبد الله كثيراً على مكانة روايات نجيب محفوظ ، برغم تميز روايات محفوظ فنياً ومضمونياً . صحيح أن باستطاعة الباحث أن يرجع أسباب صراع المكانات والأدوار هذا إلى عناصر خارجية ، لكن أى باحث منصف لا يمكنه تجاهل العوامل الداخلية المشاركة فى صياغة هذه العلاقة الشائكة المعقدة بين الرواية كشكل فنى وكمؤسسة اجتماعية معاً وبين الواقع . وللتعرف بشىء من التفصيل على حدود هذه العلاقة لا بد أن نتناول بعض القضايا التى يطرحها علم اجتماع الرواية فى هذا المجال .

ومن البداية سنجد أن هناك اتفاقاً بين معظم دارسى الرواية – مهما تناقضت مناهج تناولهم لها – على أن «الرواية قد أصبحت الفن الشعبى الأعظم لحضارتنا ، وأنها الخلف الطبيعى للملحمة وللشعراء الرواة عند أسلافنا ، وأنها ستستمر فى الوجود . ولكن الوجود يعنى بالطبع التغير ؛ ومن المحتمل – على الأقل فى الفن – ألا يكون التغير دائماً إلى الأفضل ، ولكنه مع ذلك تغير[١١]» . واتفاق النقاد على أهمية الرواية لا يعدله إلا اختلافهم فى تفسير هذه الأهمية . غير أن عدداً كبيراً من دعاة المنهج الاجتماعى ورواد علم اجتماع الرواية يزعمون أن الرواية هى الفن الأعظم لحضارتنا الصناعية ؛ لأن الكلمة المطبوعة (أى المصنعة) قد احتلت فى هذه الحضارة مكاناً كبيراً منذ عدة قرون ، ولا تزال تتربع على عرش وسائل الاتصال الجماهيرية حتى اليوم ، برغم ظهور كثير من الوسائط الأخرى . كما يؤكدون وجود علاقة كبيرة بين نمو المدن وتنامى النزعة الفردية فيها ، وظهور الرواية وازدهارها فى الغرب والشرق على السواء[١٢] . وهناك أيضاً تلك المحاولات التى تقوم «بتحليل الأدب خلال ما يسمى بالأشراط ؛ أى بدراسته فى ضوء العناصر الشرطية المؤثرة ، مثل المكانة الاجتماعية للكاتب ، والسوق المتاح لأعماله ، والضرورات التى تفرضها أشكال النشر المختلفة ، وتركيب الجمهور[١٣]» . وكل هذه العلاقات أو الارتباطات لا تعدو أن تكون محاولة لتعرف الظروف التى صاحبت نشأة الرواية ، والسياق الذى جرى فيه تطورها ، وليس القوانين الداخلية للرواية كشكل أدبى ، التى تفسر لنا ارتباطها بالكلمة المطبوعة ، أو بنمو النزعة الفردية أو بسيادة العلاقات المدينية فى التجمعات البشرية .

ومنذ بدايات القرن الماضى حاول هيجل أن يشد انتباه الباحثين بعيداً عن تبسيطات معاصريه الخاصة بهذه الارتباطات ، وأن يسبر أغوار «العلاقة بين الشكل الداخلى للرواية والظروف الاجتماعية الخارجية ، ويؤكد أنها قد عبرت عن نفسها بشكل جدلى فعال وليس بصورة آلية تبسيطية . إذ يبدو للوهلة الأولى أن الرواية هى النتاج الثقافى للطبقة الوسطى ، ولكنها كشكل أدبى – تتجاوز الحدود التى تفرضها عليها هذه الرابطة وتعلو عليها ؛ لأن على الروائى أن يحول المادة المعادية للفن إلى فن[١٤]» . وهذا الفهم الناضج لطبيعة العلاقة بين شكل الرواية الداخلى والعالم الخارجى الذى تتعامل معه هو ما حاول علم اجتماع الرواية فى هذا القرن أن ينطلق منه فى محاولته للكشف عن أن القوانين الداخلية للرواية هى قوانين فنية حقاً ، ولكنها فى الوقت نفسه قوانين اجتماعية .

ولا يعود هذا التماثل إلى التناظر بين الأنساق البنائية فى الرواية وفى الواقع الاجتماعى فحسب ، ولكن أيضاً إلى أن الحتمية الفنية تحكمها قوانين مماثلة لتلك التى تنظم الحتمية التاريخية أو الاجتماعية ؛ وإلى أن القوانين التى تحكم عملية الإنتاج الأدبى لا يمكن عزلها عن الجانب الاجتماعى الذى يدخل فى كل المواد الأولية التى يصاغ منها العمل الأدبى . وهى أساساً قوانين فنية – اجتماعية ؛ لأن «التطور التاريخى للرواية يشتمل على اتجاهين متعارضين . فالرواية قد ولدت ورسخت كشكل أدبى على حساب الظواهر التاريخية والاجتماعية لكى تعبر عنها . وقد حصلت الرواية على مكانتها كجنس فنى عندما واجهت هذه الظواهر الاجتماعية والتاريخية ، وفرضت نفسها عليها ، وبالأحرى ضدها[١٥]» . وهذا الصراع ، أو بالأحرى الجدل الفعال ؛ بين الرواية كشكل أدبى والدور الذى التصق بها بفعل

ظروف نشأتها على الأقل ، قد أسهم فى نفى كل النظريات الوضعية أو التبسيطية حول علاقة الرواية بالمجتمع ودفع عدداً من البنائيين إلى الذهاب إلى النقيض ، والمطالبة بأن مهمة النقد ليست إبراز علاقة الكاتب بعمله ، وليست إعادة صياغة الأفكار أو التجارب خلال النص الأدبى ، وإنما هى تحليل العمل عبر بنائه ومعماره وأشكاله الداخلية ، وتعرف طبيعة العمل الذى تؤديه علاقاته الداخلية[١٦]» .

والغريب أنه ليس ثمة تعارض جذرى بين هذين المنهجين ؛ لأن معظم علماء الرواية يقرون بضرورة الاهتمام بعناصر البناء والمعمار الداخلى للشكل الروائى ، ويحاولون تقصى العلاقة بين أنساقه والهياكل البنائية الأساسية فى المجتمع ، فى اللحظة التاريخية التى سادت فيها صياغات وأبنية وأشكال روائية معينة . «فلابد أن يكون علم اجتماع الرواية تاريخياً ومقارناً ، على أن تكون الأهمية المركزية فى تناول الرواية لاعتبارها حقيقة فنية . فالرواية تحمل فى تضاعيفها ، أو معها ، حقيقة وواقعاً سابقين من الناحية الفكرية على وجود الرواية ذاتها . وتحتل الظروف ، بما فى ذلك الظروف الاقتصادية التى أنتجت فى ظلها الرواية ، مكاناً مهماً فى هذا الصدد[١٧]» .

وقد كانت البداية الحقيقية لدراسة الرواية بصورة تاريخية مقارنة ، وبوصفها حقيقة فنية ، فى كتاب جورج لوكاتش المهم (نظرية الرواية) الذى صدر فى عام ١٩٢٠ . وقد بدأ لوكاتش دراسته بتحليل القضايا التى يطرحها سيادة شكل فنى ما فى واقع حضارى معين ، بادئاً بالحضارات المتماسكة فى العالم القديم وعلاقتها بشكل أدبى خاص هو الملحمة ، مبيناً أن الانتقال من الملحمة إلى المأساة فى الحضارة الإغريقية كان ضرورة حتمتها الرغبة فى استيعاب تغيرات جذرية فى البنية الاجتماعية العميقة . ثم تناول قضايا فلسفة الأشكال الأدبية وتاريخها ، حتى أثبت أن التحول من الملحمة إلى الرواية ، أى من الشعر إلى النثر ، كوسيلة للتعبير ، ومن ثم من البطل النبيل والمأساوى إلى البطل المعضل المفتقر إلى اليقين والأصالة ، أو بالأحرى من البطولة إلى الإجرام أو الجنون ، كان ضرورة حتى يستطيع الأدب استيعاب تدهور العالم ، دون التخلى عن مطمح التعبير عن شموليته . وهنا يركز لوكاتش على الشكل الداخلى للرواية ، أو - بالمصطلح الحديث - على أنساقها البنائية ، مبيناً طبيعته التجريدية ، والمخاطر الكامنة فى ذلك ، ومعتبراً المفارقة هى المبدأ المكون الأساسى فى الرواية . ومن تجريدية الشكل واعتماده على المفارقة ، ينطلق لوكاتش إلى استقصاء علاقة ذلك كله بعرضية العالم الروائى ، وبالصيغة البيوجرافية فيها ، التى ترتبط إلى حد كبير بالنزعة التاريخية ، أو الاهتمام بتسلسل الحدث ، ثم يدلف إلى دراسة وسائل تقديم الرواية للواقع ، وإلى أهمية الشروط الفلسفية والتاريخية فى بلورة مطامح الرواية كشكل فنى ، وتحديد مكانها التاريخى والفنى ، مبيناً الطبيعة الغامضة والسحرية للمفارقة الروائية .

وبعد هذا العرض الشائق للجانب التجريدى من جوهر وجماليات الشكل الروائى وشروطه الفلسفية والتاريخية وطبيعته الجدلية ، الذى ينطلق بداءة من مصادرة أساسية ، هى أن كل شكل أدبى عظيم يولد تلبية للحاجة إلى التعبير عن محتوى ورؤية جوهريين ، يقسم لوكاتش الرواية إلى ثلاثة أقسام رئيسية ، وفقاً لطبيعة علاقة البطل المعضل بالعالم المتدهور . أولها رواية المثالية التجريدية ، التى يتميز البطل فيها بنوع فريد من ضيق الأفق أو نقصان الوعى بالعالم الذى تغيب عنه صلابته وتعقيده ؛ ومن هنا ينطلق باحثاً عن قيم مفقودة ، فيقع فى شبكة التحلل والتفسخ المشرعة فى وجه كل الذين يعيشون فى عالم المثاليات المجردة ، كما هى الحال فى (دون كيشوت) لسرفانتس ، أو (الأحمر والأسود) لستندال . وثانيها الرواية النفسية ، التى تقدم هذا البطل المثالى وقد شفى تماماً من مرضه العضال ، وتحرر من وهمه ، دون أن ينطلق كلية من إسار رومانسيته ؛ ومن هنا فإنه يصبح مادة خصبة للتحليل الداخلى ، حيث تقدم حياته الباطنية ، وحدّة وعيه الذى يجاوز فى تعقده وشفافيته معاً كل ما يطرحه الواقع ، عالماً شائقاً جديراً بالتقصى ، خصوصاً عند ما يصبح من المستحيل أن يقدم الواقع - بمواضعاته الراهنة وتحلله - ما يرضى وعى البطل أو يشبع نهمه ، كما هى الحال فى (أبلوموف) لجونتشاروف ، و(التربية العاطفية) لفلوبير . وأخيراً رواية التربية أو التنشئة الشاملة للبطل ، التى تنتهى - بعد بحث يائس معضل - بفرض حدود على الذات ، والتخلى عن هذا السعى الخائب العقيم . ويفعل البطل ذلك بنضج ووعى حاسمين ، يسميهما لوكاتش النضج الرجولى ؛ لأنهما يؤهلان البطل للرجولة الحقيقية التى يعى فيها حقيقة العالم ، دون أن يتقبل مواضعاته الراهنة ، أو يتخلى عن معايير القيم المتضمنة فيه ، كما هى الحال فى (فيلهلم مايستر) لجوته . وبعد هذه الأقسام الثلاثة يطرح لوكاتش نمطاً رابعاً يرى أنه لا يزال احتمالاً أكثر منه حقيقة - ولكنه مع ذلك ضرورى لاكتمال الدائرة ؛ لأن الرواية تطرح فيه نفسها ضد كل المواضعات ، وتحاول أن تقترب مرة أخرى من الشكل الملحمى . وقد وجد أجنّة هذا الاحتمال فى أعمال تولستوى[١٨] .

وبعد أكثر من أربعين عاماً قدم «رينيه جيرار» فى كتابه (الكذب الرومانسى والحقيقة الروائية) فى عام ١٩٦١ تقسيماً مشابهاً لتقسيم لوكاتش من حيث الجوهر وإن خالفه من حيث المظهر . ويعلق لوسيان جولدمان فى كتابه (نحو علم اجتماع للرواية) أهمية كبيرة على حقيقة أن جيرار قد وصل إلى نفس نتائج لوكاتش دون أن يطلع على عمله ؛ لأن ذلك فى حد ذاته يبرهن على أن هناك منهجاً صحيحاً لرؤية العلاقة المعقدة بين الرواية والواقع ، يؤدى تطبيقه إلى النتائج نفسها ، وأن هذا المنهج لا ينطوى فقط على نظرية فى النقد ، بل على فلسفة للإنسان كذلك . فالبطل عند جيرار يفتقر أيضاً إلى الأصالة ، ويعانى من الحياة فى عالم متحلل ومتفسخ . ويبرز العالم الروائى فى نظر جيرار هو كذلك نتيجة لمرض وجودى عضال ، ناجم عن وقوع هذا الإنسان المأزوم المفتقر إلى الأصالة فى أنشوطة لا فكاك منها ، هى أنشوطة الاحتذاء : أن يكون ما ليس هو .. ألا يكون ذاته . وتقوم أنشوطة الاحتذاء هذه على ما يسميه جيرار بالرغبة المثلثة ؛ وهى فى نظره جوهر ما يسميه بالكذب الرومانسى ، أى

الافتقار إلى الأصالة ، حيث يظن البطل نفسه أصيلا ، وأنه إنما يندفع وراء رغباته الذاتية وصبواته ومطامحه ، في حين أنه في الواقع يلهث وراء رغبات غيره وقد ارتدت قناع رغباته الخاصة ؛ ومن هنا فهو يتوهم أنه حر وهو ليس كذلك .

ويرى جيرار أن كل رغبات الكائن الإنساني - باستثناء حاجاته العضوية البحت ، كالجوع والعطش - تصاغ من خلال هذا الآخر الذي قد يكون معروفاً (كالفرسان القدامى - وبالتحديد أماديس الفارس الأسطوري - بالنسبة لدون كيشوت ، أو نابليون بالنسبة لجوليان سوريل بطل «الأحمر والأسود» ، أو العشيق بالنسبة للزوج في رواية ديستويفسكي «الزوج الأبدي» .. الخ) ، أو خفياً أو غامضاً كما هي الحال بالنسبة لإمّا بوڤاري في رواية فلوبير الشهيرة . . وقد يكون هذا الآخر نموذجاً مثالياً بعيد المنال ، كما هي الحال في (دون كيشوت) - وهنا تكون الرغبة خارجية - أو شخصية ، أقرب ما تكون إلى البطل كالعشيق في (الزوج الأبدي) - وهنا تكون الرغبة داخلية . . ويتفاوت شكل الصراع وحدّته في الرواية بتفاوت الطبيعة الخارجية أو الداخلية للرغبة .

وكلما تغير شكل الهوة بين البطل والآخر الذي يحتذيه ، تغيرت طبيعة البطل ونوعية العلاقة الثلاثية بين الإنسان والرغبة والآخر ، دون تغير جوهرها القائم على التفسخ والتحلل ، ودون أن يفقد الإنسان حقيقة الرغبة في مواصلة السعي أو الإحساس بعدم تلاؤمه مع العالم . ومن هنا فإن الأشكال المختلفة لهذه الهوة تقابلها أنماط مختلفة للرواية ، توشك أن تتفق إلى حد كبير مع أقسام لوكاتش الثلاثة . ومع ذلك تظل الرواية عند جيرار هي الشكل الفني لسعي الإنسان الخائب بحثاً عن قيم أصيلة ، وعن التسامي في عالم يفتقر إلى الأصالة . وهي لذلك لا بد أن تكون - كما هي الحال عند لوكاتش - بيوجرافية وتاريخية .

وبذلك «تبدو الرواية في الصورة التي قدمها بها لوكاتش وجيرار كأنها الجنس الأدبي الذي لا يمكن أن تقدم فيه القيم الأصيلة ، التي دائماً ما تكون هي الموضوع ، في صورة شخصيات واعية أو وقائع صلبة . ذلك بأن هذه القيم توجد فقط في صورة مفاهيم مجردة في وعي الروائي ، حيث تأخذ طبيعة أخلاقية . غير أن الأفكار المجردة لا مكان لها في العمل الأدبي الذي لا بد أن تكون جزءاً من عناصره المتجانسة[19] . لأنها - بالقطع - لا تستطيع أن تكون جزءاً من عناصر العمل الأدبي المتجانسة . ومن هنا فإنها تتحول إلى خيوط غير مرئية في شبكة أنساقه وأبنيته العميقة . «وعلى هذا تصبح مشكلة الرواية هي أن تجعل ما هو تجريدي وأخلاقي في وعي الروائي العنصر الأساسي لعمل يمكن أن يوجد فيه الواقع في شكل غياب غير حقيقي ، يكون معادلاً للحضور المتحلل أو المتهرئ»[20] ؛ وتصبح مشكلة النقد هي استخلاص هذا العنصر الأساسي من تحت ركام صياغات هذا الحضور/ الغياب الذي يواجهنا على أنه رواية .

وإذا كان هذا العنصر الأساسي يعبر عن نفسه من خلال شبكة الأبنية والأنساق فلا بد أن تطرح العلاقة بين الرواية والواقع نفسها من خلال العلاقة بين الأنساق الروائية والأبنية العميقة في الواقع . ويرى لوسيان جولدمان أن سيادة قيمة التبادل في الاقتصاد الغربي وبداية التناقض بين القيمة التبادلية والقيمة الاستعمالية للأشياء هي التي خلقت أو كونت الهيكل البنائي الذي قامت عليه الرواية ، وأن تطور الأشكال الروائية وتعدد أنماطها يتوازى مع تطور صيغة القيمة التبادلية وتغيرها ، ومع تنوع تبدياتها المختلفة[21] . وعلى هذا فإن المشكلة الأولى التي على علم اجتماع الرواية أن يواجهها هي العلاقة بين شكل الرواية نفسه والبيئة الاجتماعية التي تصدر عنها ، خصوصاً إذا ما سلمنا مع جولدمان بأن الرواية تتويج على مستوى عال من التماسك والمشروعية للوعي الجمعي لجماعة معينة . وهذا الوعي الجمعي ليس واقعاً أولياً كما أنه ليس مستقلاً ، ولكنه يتبدى بصورة غير مباشرة عبر سلوك الأفراد الذين يسهمون في حياة هذه الجماعة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية . . الخ ، بصورة يصبح معها هذا الوعي الجمعي مرادفاً للأيديولوجية .

والعلاقة بين هذه الأيديولوجية الجمعية والشكل الروائي لا تكمن في تشابه المحتوى بل في تناظر الأبنية والأنساق المتماسكة في كليهما . ويؤكد جولدمان أن هذا البناء العقلي الشائق والمفصل ، الذي يمكن أن يسمى «رؤية للعالم» ، لأنه ينطوي حقاً على ، «رؤية للعالم» ، لا يمكن أن يبدعه شخص واحد بل لا بد أن تخلقه جماعة . وكل ما يستطيعه الفرد - وهو في هذه الحالة الروائي - هو أن يدفع هذا البناء العقلي إلى درجة عالية من التماسك ، تنقله إلى مستوى الإبداع الخيالي والمفاهيم الفكرية[22] . وهنا يلتقي جولدمان مع ماشيري في نظريته الخاصة بالإنتاج الأدبي ، التي تناولناها من قبل .

* * *

والآن علينا أن ننتقل من عالم التجريدات النظرية إلى رواية محددة ، نبحث عن العلاقة بين بنائها الداخلي وما يمكن أن نسميه الوعي الجمعي أو رؤية العالم التي سادت في المجتمع الذي صدرت عنه هذه الرواية ، وفي اللحظة التاريخية التي تناولتها . وقد اخترت رواية فتحي غانم (زينب والعرش) حتى أطبق من خلال تناولها النقدي بعض الأفكار والقضايا التي طرحها الجانب النظري من هذه الدراسة ، لا لأنها واحدة من أفضل الروايات التي صدرت في السبعينيات فحسب ، ولكن أيضاً لأنها تطمح إلى أن تقدم رؤية شاملة لعقد الستينيات الذي يتميز بالخصوبة والغرابة معاً ، ولأنها واحدة من الروايات التي لم تأخذ حظها من الدرس والمناقشة .

ومنذ الصفحات الأولى من الرواية تواجهنا (زينب والعرش) بهذا البيان المهم الذي يريد أن ينفي أي صلة بين شخصياتها وأحداثها وأي أشباه أو نظائر لها في الواقع . وهي لا تكتفي بهذا التصدير الذي عادة ما ينساه القارئ بعد أن يبدأ قراءة الرواية ،

ولكنها تعمد إلى تكتيك بنائى يحاول أن يكسر أى إيهام بالواقع قد توحى به الرواية ، وأن ينبه القارىء باستمرار إلى أنه لا يزال يقرأ «رواية» ، بل يشركه فى بعض الأحيان ، أو على الأقل يوهمه بأنه يشركه ، فى توجيه مقدرات الشخصيات والأحداث ، ثم ما يلبث أن يستسلم معه للطريقة التى تفرض بها الشخصيات أو الوقائع نفسها ، وكأنه يريد قارئه أن يسلم بتلك الحتمية الفنية ، أو أن يعيها على الأقل . ولا يخلو فصل واحد من فصول هذه الرواية الضافية من واحدة من أدوات هذا الأسلوب الفنى الكثيرة ، التى تتراوح بين مخاطبة القارىء مباشرة ونقد الكاتب لنفسه ، أو الحديث عن أدوات القص ، أو استباق الأحداث بصورة تمكننا من رؤية الحاضر على مرايا المستقبل ، أو انشطار الكاتب إلى شخصيتين ، إحداهما تروى والأخرى تلاحظ ما يفعله وتتسقط له الأخطاء .. الخ .

ومن البداية يجد القارىء/الناقد نفسه إزاء إغراءات التفسير السهل لهذه الخدعة على أنها جزء من الأسلوب التخييل Fictive فى القص ، الذى نجده عند عدد من روائيى الإنجليزية الكبار ، مثل فيلدنج وديكنز .وأنتونى ترولوب الذى كان مولعاً بمخاطبة القارىء فى رواياته بعبارة «ياقارئى العزيز» ، للبرهنة على أن القصة ليست واقعاً وإنما هى قصة ، وعلى الأخص لورانس ستيرن ، الذى أسس روايته الكبيرة الشهيرة (تريسترام شاندى) على هذا المنهج . وقد يذهب البعض إلى أبعد من ذلك ويزعمون أن التخيلية Fictionality ، ومحاولة البرهنة بتكنيك الرواية نفسه على استحالة كتابة رواية ، تعودان إلى سيرڤانتس والبدايات العظمى للرواية فى (دون كيشوت) . غير أن استعمال فتحى غانم لهذا الأسلوب البنائى ، أو لهذه الحيلة الروائية ، وثيق العلاقة بالقضايا التى تطرحها الرواية من جهة ، وبعقد الستينيات الذى تعيش فيه شخصياتها ، وتدور فيه أحداثها ، من جهة أخرى .

وإذا كانت التخيلية بهذا الأسلوب المعقد الذى قدمها به فتحى غانم تحاول أن تنفى تقليدية البناء الروائى ، وتوحى بأن الكاتب الفرد ليس له الدور المطلق فيه ، وتشير إلى تعقد الحقيقة وصعوبة معرفتها ، فإنها بذلك تكون أوفق الأساليب الفنية للتعامل مع عقد الستينيات الملىء بالمتناقضات ، الذى اختلطت فيه الحقيقة بالإشاعة ، وتناقض فيه المعلن مع المضمر ، واستشرى فيه عصاب الخوف وفقدان الأمان ، وتعرض البناء الاجتماعى لتغييرات جذرية غير تقليدية ، وانقلب ميزان القيم ، وأصبح انفصام الشخصية فضيلة لا مرضا ، ومع ذلك كله أحس قطاع عريض من المصريين بالفخار لا نتمائهم إلى هذا البلد العظيم ، وامتلاء الجو بروح التفاؤل والكبرياء . ولحدة هذه التناقضات اختفى المنطق السببى السلس من ساحة التوقعات ، وأصبحت المفاجأة المحسوبة - التى لم تعد مفاجأة بالنسبة للكثيرين - هى البديل ، بصورة بدا فيها الواقع وكأنه محكوم بقواعد لعبة مكشوفة للبعض وخافية على الكثيرين . وهذه هى طبيعة لعبة التخيلية نفسها التى تستعملها الرواية أسلوباً بنائياً .

ولا تقف مسألة التناظر بين قواعد الشكل الروائى وقوانين الواقع المصرى فى الستينيات عند هذا الحد ، بل تجاوزه كثيراً . ذلك لأن الرواية ، وهى تبدأ بالضمير الأول - الجمع وليس المفرد - وتدخل القارىء فى عملية التأليف ، تقدم لنا مفتاحاً مهما للدخول به إلى الرواية . فنحن جميعاً - كما يوحى الضمير الأول الجمع - نشارك فى صنع هذا الواقع ؛ ونحن فى الوقت نفسه لا نشارك فى شىء على الإطلاق . والشخصيات تستمرىء الإحساس بأنها تفرض وجودها ورغباتها ومطامحها على الواقع وعلى الرواية معاً ، فى حين أنها فى الحقيقة محكومة بقوانين صارمة لا حرية لها فى الاختيار أو التحقق . فكل شىء محسوب سلفا ، ومسيطر عليه ، ويخضع لحتمية اجتماعية لا تفلت منها الشخصيات أو القارىء أو المؤلف نفسه . فكيف تحكم هذه الحتمية الشخصيات والبناء ؟ وكيف تؤثر على فاعلية العلاقات الداخلية فى الرواية ، التى تصنع أنساقها البنائية ؟ .

وإذا ما حاولنا أن نبدأ بالشخصيات فإننا سنجد أنها جميعاً واقعة فى أنشوطة ما يسميه جيرار بالكذب الرومانسى ، عاجزة عن الإفلات من شبكة الاحتذاء المحكمة ، تتصارع كلها فى بيت عنكبوت دقيق ، مصاغ من مجموعة من الرغبات الداخلية التى تختلط فيها الرغبة فى احتذاء الآخر بالتوق إلى تدميره ؛ «لأن الدافع إلى الشىء موضوع الرغبة هو فى نهاية الأمر دافع تجاه الآخر أو الوسيط . فى رغبة الوساطة الداخلية يكبح هذا الدافع الوسيط نفسه ؛ لأنه هو الآخر يتوق إلى هذا الشىء موضوع الرغبة ، وربما يحوزه[٢٣]» . ومن هنا لا تجد الشخصية الروائية أمامها من سبيل إلا الصراع مع هذا الآخر ، الوسيط ، المثل الأعلى ، من أجل تدميره . وهذا ما يفسر لنا إلى حد كبير لم تفشت فى معظم شخصيات الرواية الميول الانتحارية بدرجاتها المختلفة ، من عدم الرضى واحتقار الذات إلى الرغبة فى تدميرها ومحاولة إشباع هذه الرغبة بالانتحار معنوياً أو فعلياً . وهو ما يفسر لنا أيضاً سيطرة علاقات الجذب - التنافر ، الإقبال - الصد ، الحب - الكراهية بين معظم شخصيات الرواية . فليس فى هذه الرواية حب خالص ولا كراهية خالصة ؛ لأن كل علاقات الحب فيها درجة واضحة من المقت . وفى لحظة الافتتان بالآخر تتخلق أجنة النفور منه واضحة مرة ومبهمة فى معظم الأحيان . فالعواطف الواضحة لا تتكون إلا فى مناخ تشيع فيه درجة من الوضوح وقدر من الأصالة . والمناخ الذى تصوره الرواية ، والواقع الذى تتناوله ، يفتقران إلى الوضوح والأصالة معاً .

ومن هنا يعد غموض الانفعالات والأحاسيس وتناقضها فى الرواية ، وانشطار الشخصيات فيها كذلك ، من الوشائج التى تربط الرواية بالواقع الذى صدرت عنه ، والتى تعكس بعض أوجه التفاعل الجدلى بينهما .

وعلاوة على ذلك فإن هناك فى مستوى من مستويات التفسير وحده وربما واحدية عميقة بين معظم شخصيات الرواية ، برغم التباين الظاهر فى نزعاتها وطباعها . فكل شخصيات الرواية

زائفة تفتقر إلى الأصالة ، وتنطوى على قدر كبير من خداع النفس والآخرين ، وينطبق عليها تعريف جيرار للكذب أو الزيف الرومانسى ؛ فكل شخصية تعتقد فى قرارة نفسها أنها أصيلة ، وهذه هى إحدى السمات الحقيقية للزيف الرومانسى ، التى تعتقد فيه كل شخصية أنها تصدر فى أفعالها وتصرفاتها عن رغبات ومطامح أصيلة، وإن كانت لا تعدو أن تكون رهينة ، بصورة أو بأخرى ، لأنشوطة الاحتذاء الجهنمية .

وليس هذا فحسب ، بل هناك درجة كبيرة من التماثل الذى ينطوى بالطبع على قدر من الاختلاف بين معظم شخصيات الرواية . فعبد الهادى النجار هو المثيل الاجتماعى ، وإن كان فى نفس الوقت النقيض النفسى ، لكل من على همام وأحمد عبد السلام دياب ؛ وهو المثيل الاجتماعى والنفسى لكل من نور الدين بهنس ورمضان السبع وحسن زيدان ؛ وهو أيضا النقيض الاجتماعى والنفسى لكل من يوسف منصور وصالح الأخرس ومدحت الأيوبى . ولا تخلو العلاقة بينه وبين نساء الرواية من نفس درجات التماثل والمفارقة ؛ فهناك قدر كبير من التماثل بينه وبين زينب الأيوبى ، برغم ما يبدو من تنافرهما الظاهر . وهو أيضاً المثيل الكامل لشخصيتين نسائيتين تبدوان متناقضتين تماماً ، هما خديجة السبع وإلهام كمال . فكيف يحقق هذا التماثل قدراً من الوحدة ومقداراً من التبسيط على مستوى خريطة العلاقات الإنسانية من جهة ، ورسم الشخصيات من جهة أخرى ؟ هذا ما سوف نحاول الإجابة عنه من خلال تعرف بعض شخصيات الرواية وخريطة العلاقات بينها .

عبد الهادى النجار - الذى يوشك أن يكون نموذجاً فريداً للبطل المضاد Antihero فى الأدب العربى - هو أهم الشخصيات التى تقدمها هذه الرواية ، بصورة تبدو معها معظم الشخصيات الأخرى ، بما فى ذلك الشخصيات النسائية ، كأنها مظاهر لجوانب مختلفة من شخصية عبد الهادى النجار ، أو أدوات فنية تنعكس على صفحتها بعض الملامح الظاهرية أو العميقة لشخصيته . لذلك فليس من قبيل المصادفة أن يفرض هذا «الشيطان» نفسه على الرواية منذ صفحاتها الأولى ، برغم أن الرواية شاءت أن يتضمن عنوانها اسم الشخصية النسائية الأولى (زينب) بعيداً عن مكان الصدارة ، فلا نسمع عنها حقيقة إلا بعد أكثر من مئة صفحة من الرواية ، وبعد أن نكون قد تعرفنا أصل عبد الهادى «وفصله» ، وصعوده الشاق إلى القمة ، وفلسفته وآراءه ، ورؤيته للعالم من حوله ، وإنجازه الرئيسى فى مؤسسة «العصر الجديد» الصحفية ، ومساعديه يوسف منصور وحسن زيدان ، اللذين يعكسان الجانبين المتناقضين فى شخصيته ، ورؤية عدوه الرئيسى (دياب) له ، وتقارير المخابرات عنه ، وأهم من ذلك كله تكوينه النفسى والفكرى والاجتماعى .

ومن البداية يضع الكاتب يدنا على مفتاح مهم : وإن عبد الهادى قد انفصل عن أهله وبيته ومدينته كما ينفصل الراهب الذى يعلن موته فى الحياة الدنيا . . . إن عبد الهادى يشعر بينه وبين نفسه بهذا الشعور ، ويرى فى عزلته عن ماضيه ، وفى إقباله على ما هو فيه ، نوعاً من الرهبنة أو الدروشة(٢٤)» . وهو مفتاح مهم ؛ لأنه ينطوى على مبدأين أساسيين متناقضين : هما مبدأ الاختيار الإرادى ؛ اختيار الانفصال عن واقعه القديم والانتماء إلى طبقة السادة الذى نعرف أن عبد الهادى قد قرره منذ زمن باكر فى حياته وهو لا يزال طالباً فى المدرسة الثانوية ، وعلى وجه التحديد منذ شهد أباه يهان ويلعب دور البهلوان فى سراى مكى باشا ؛ ومبدأ التسليم أو العبودية المطلقة لقواعد اللعبة ، والإذعان لمواضعات العالم الجديد الذى دخله ، فقد كف عبد الهادى عن اختيار مواقفه ، وسلم حريته كاملة لهذه الرغبة المسيطرة عليه منذ شهد أبهة النخبة التى انضم أبوه إليها تابعاً ، وأراد هو أن ينتمى إليها شريكاً ونداً . ومنذ لحظة الدخول إلى عالم هذه الطبقة المتميزة وهو فاقد لنفسه وحريته وأصالته معاً . . لا يعيش المواقف وإنما يراقبها دائماً ، باحثاً فيها عن مادة تصلح لأن تروى فى مجلسه ، حتى تزوده بلحظة حياة . وهو إلى حد ما واع بأنه منذ اختار ماتت فى داخله أشياء وأشياء . ذلك «لأن المعنى المطلق للرغبة هو الموت ، ولكن الموت ليس هو المعنى النهائى للرواية(٢٥)» . فالرواية من حيث هى شكل فنى ومؤسسة اجتماعية معاً هى إحدى أدوات الإنسان لدرء الموت . ومن هنا فإن الكاتب يذكرنا مباشرة بعد هذا المفتاح بقصة الراهب الذى قاوم الشيطان فى الدير عشرين عاماً ، وما إن أنتابته لحظة فرح بانتصاره حتى خسر بالغرور كل شىء . ويعلق عبد الهادى على هذه القصة التى يرويها له يوسف منصور بأنه لاانتصار هناك ولا هزيمة ؛ فدخول الدير فى حد ذاته ، والبقاء فيه ، هو الهدف والغاية ، ولا معنى معهما لانتصار أو هزيمة .

ولكن مأساة عبد الهادى تكمن فى أنه ما إن حدد اختياره وحقق رغبته فى الانتماء إلى عالم السادة ، ودفع الثمن الفادح لهذا الاختيار ، حتى بدأ هذا العالم يتهاوى ، وأخذ عالم جديد يحل مكانه ، سادته من الطبقة التى جاهد عبد الهادى طوال حياته حتى ينفصل عنها . فبدا كأنه كالراهب الذى رد فجأة إلى العالم الدنيوى ، لا لعيب فى ورعه وتنسكه ، ولا لنقص فى مناقبه ؛ فقد بلغ أعلى مراتب الكهانة والتنطس ،ولكن لحيلة شيطانية خارقة من حيل تبادل المراكز وتعاكس المواقع . فقد انقلب العالم فجأة بحدث لم يحسب له عبد الهادى أى حساب ، وعصفت الثورة بأعمدة عالمه القديم ، وكان من محاسن الصدف أن الضربة التى أطاحت بعالم السادة القدامى أبقت عليه بضع سنوات فى دائرة عالم السادة الجدد . وهو يحاول جاهداً أن ينتمى إلى عالم كشف له فى شخصية دياب عن عداوة واضحة ، أو بالأحرى عن أحد المظاهر الجديدة للوساطة الداخلية وقد فقد الوسيط فيها كل سحره وأبهته ، وإن حافظ على مكانته ونفوذه . ومن هنا فإن الآخر - الوسيط (دياب) لم يعد موضع احترام الذات الراغبة ، بل على العكس محط ازدرائها . ومن هنا تتشح الحياة بقدر كبير من المرارة ، ويمتزج التهالك عليها بالعزوف عنها ، بل القرف منها ، دون فقدان الرغبة فيها كلية .

وما يجعل الحياة أكثر مرارة وعبثية أن هذه الثورة الجديدة التى قلبت كل شىء ، جعلت من عبد الهادى - ذلك المتسلق

اللا أخلاقي الكبير - نموذجها الأثير وهي لا تدري ، وفتحت الباب أمام الطبقة التي هرب منها عبد الهادي ليصعد إلى أعلى ، ليلحق عدد كبير من أبنائها به . وإذا بعبد الهادي الذي كان متفردا وحده في عالم السادة القدامى ، يصبح هو الأنموذج ، يبقى وحده ، وتسقط طبقة السادة القدامى من حوله . ويأتي السادة الجدد ، وكلهم من نوع عبد الهادي ، ليجهزوا بتعددهم وكثرتهم على تفرده وتميزه . وهكذا يجذبونه إلى أسفل دون أن يحطوا موقعه أو ينتقصوا من مكانته . وتجد الذات نفسها فجأة وقد تحولت إلى آخر ؛ إلى وسيط ، وفقدت رغبتها كل معنى ، ويبدأ الصراع بينها وبين من لا يرقون إلى أن يكونوا أندادا لها أو وسطاء تحتذيهم .

ها هو ذا عبد الهادي الذي لم يهدأ له بال منذ شهد مكي باشا سيدا للمجلس في سراياه حتى أصبح هو كذلك سيد مجلس من نوع مختلف (كان مجلسه في «العصر الجديد» الذي يتردد عليه «كل من له اسم أو نفوذ في هذا البلد . . وكل من قد يكون له يوما اسم أو نفوذ»[٢٦] ، والذي كان «يجد سعادة غامرة في أن يجمع النكرات بالمشهورين في مكان واحد . وكان يتسلى وهو يرى الباشا مالك العشرة آلاف فدان وقد تورط في حديث مع شاب شيوعي وهو لا يعرف عنه هذه الحقيقة . . كان فرح ماكر ينتعش في صدر عبد الهادي وهو يكتشف عجز الناس ، وجهلهم ، وأطماعهم ، وجشعهم الغبي . كانت حجرته مسرحا للكشف عن عورات النفوس ،»[٢٧] وكان هو المتفرج الأكبر في هذا المسرح ، وهو مخرج كل فصوله . ولكن ها هو ذا عبد الهادي الذي تربع على هذا العرش ، والذي يرى يوسف أنه أقوى البشر وأكثرهم شجاعة وصراحة[٢٨] يلخصه دياب - رمز سادة العصر الجديد - في كلمات قليلة باترة «صحفي ، شرير ، خبيث ، ثعبان ؛ إنه عدو الثورة . . . إنه أسفل مخلوق ظهر في الوجود[٢٩]» . فهل لمؤسس «العصر الجديد» حياة في هذا العصر الجديد ؟ وهل يمكن أن تنطلي عليه خدعة الإبقاء عليه وهو يحس أنه يفقد مع كل يوم بعض ما حققه ؟ .

للاجابة عن هذين السؤالين نجد أنفسنا نقول نعم ثم لا . . نعم ستكون له حياة في العصر الجديد - الجريدة والمرحلة معاً - ولكنها حياة مغايرة لتلك التي عاشها من قبل . ومن هنا تجيء هذه اللا التي توحي بأنه وقد فقد الحياة التي عاشها من قبل ، فقد فقد كل إمكانية للحياة في العصر الجديد . ولذلك فإن الخدعة تنطلي عليه ، ولكنه لا يقع في شراكها بالكامل . فها هو ذا يندفع إلى اكتشاف قواعد اللعبة الجديدة والسيطرة عليها ، ولكن بعد أن فقد قدراً من حماسته وكثيراً من تقديره للسادة الجدد . فهو يعرف أن «الثورة قلبت نظاماً ليحل محله نظام هو في حقيقته لا نظام ، تختلط فيه القيم وتختلط الطبقات كما يختلط الحابل بالنابل . وهذا الاختلاط يناسبه تماماً ، ويتيح له فرصاً أكبر من غيره في الحركة والتفوق والنفوذ . . ولذلك فهو لا يريد القضاء على هذا النظام[٣٠]» . ولكنه لا يعرف أن هذا الاختلاط الذي يتوهم أنه يناسبه تماماً لا يناسبه على الإطلاق ، وأن هذا اللا نظام قد تسرب إلى حياته وأفقدها اتساقها وتماسكها ، وأنه يدمر كل مواضعات العالمين الداخلي والخارجي ، اللذين بنى عليهما حياته . ولذلك كان من الطبيعي أن تتحول حياته - منذ أول مواجهة له مع النظام الجديد - إلى لحظة متصلة من القلق والشك وفقدان الأمان ، وانتظار الضربات التي قد تأتي من أكثر أعوانه قرباً منه وإخلاصاً له .

هنا تجيء أهمية علاقته بزينب من ناحية ، وبمساعديه يوسف منصور وحسن زيدان من ناحية أخرى ، في الكشف عن هذا التحول الخطير في حياة عبد الهادي . وليست مصادفة أن علاقته بزينب قد بدأت في التخلق والتبلور موازية لمعركته مع دياب وفي تفاعل معها ، وأن علاقات التماثل والتضاد بينه وبين مساعديه أخذت تسفر عن نفسها أيضاً خلال معركته مع دياب حين لعبا فيها دوراً ملحوظاً . ومن البداية لا يخفى على أي قارىء للرواية هذا التفاعل بين شخصيات عبد الهادي ويوسف وحسن . فعبد الهادي هو الذي عينها في الجريدة ، وهو الذي علمهما مهنة الصحافة ، وأعدهما ليكونا امتداداً لجانبين مختلفين ولكنهما متكاملان وغير متناقضين في شخصيته . فهو بذلك الأب المهني والروحي لهما . غير أن لكل منهما أباه الفعلي أو الروحي . وعلاقة يوسف بوالده توشك أن تكون في جوهرها هي نفسها علاقة عبد الهادي بوالده ، وإن بدت كأنها المقلوب الكامل لها . وعلاقة حسن بأبيه الروحي ومثله الأعلى «علي همام» تكرار للعلاقتين . وأهم من هذا كله فإن في علاقتها بعبد الهادي أطيافاً من علاقة كل من الشخصيات الثلاثة بالأب ، وأمشاجاً من فكرة قتل الأب الفرويدية . والرواية مليئة بالمواقف والأحداث والتصريحات التي تؤكد هذا كله .

وفي علاقة عبد الهادي بهما شيء كثير من علاقة كرامازوف الأب بابنيه ، وخصوصا بالابن غير الشرعي . فهما على مستوى من المستويات ابنان غير شرعيين . ومن هنا فإنهما يطمحان إلى قتله ، كل بطريقته الخاصة . وهذا أوضح في حالة حسن منه في حالة يوسف الذي تنطوي علاقته بعبد الهادي على بعض تعقيدات علاقة إيفان بأبيه في (الإخوة كرامازوف) لديستويفسكي . وهناك تصريحات مباشرة لحسن عن رغبته في أن يحل مكان عبد الهادي وأن يصبح رئيساً للتحرير[٣١] ، وهي تتضافر مع تصريحات عبد الهادي القاهمة لأطماع حسن ومطامحه منذ دخل الجريدة ساعيا بمقالات علي همام ، لتؤكد لنا طبيعة هذه العلاقة . إن عبد الهادي يواجهه صراحة : «أنت تتمنى اليوم الذي تستطيع أن تقضي فيه علي[٣٢]» . ويقول له عندما يدافع حسن عنه بأنه ليس عجوزاً ، وأنه صورة مجسمة لدوريان جراي : «ولكني عجوز . وصورتي الحقيقية أخفيها فيكم أنتم . انظر إلى وجهك في المرآة ياحسن ، ستجد الكهولة أكلت وجهك . أنت ما زلت في الخامسة والثلاثين ولك وجه عجوز في الستين[٣٣]» .

إن عبد الهادي هنا لا يعترف بأن حسن زيدان هو احد مظاهر ذاته الممزقة فحسب ، ولكنه يريده أن يعرف أنه أكثر منه تفوقاً . وهذا ما يعرفه حسن حقا ، ويبلوره في قوله لعبد الهادي «لو كنت تخفف من كراهيتك لي[٣٤] !» وبرغم أن عبد الهادي يسارع

بالنفى فإنه كان حقا يكره «حسن» ولا يستطيع فى الوقت نفسه الاستغناء عنه . ومشكلة حسن مع عبد الهادى واحدة من المشكلات المزمنة فى عالم الرغبة المثلثة ، «عندما تعتقد الذات أن نموذجها يعتبر نفسه أسمى منها إلى حد أنه يرفض قبولها كأحد حوارييه . وهنا تحس الذات بالتمزق بين شعورين متعارضين تجاه مثلها الأعلى : الإذعان والتوقير البالغين من جهة ، والحقد الخبيث من جهة أخرى(٣٥)» .

ومع أن كلا من يوسف منصور وحسن زيدان يكن لعبد الهادى فى علاقته به هذا المزيج المتعارض من التوقير والمقت ، وأن علاقة كل منها به ليست علاقة سهلة أو أحادية الاتجاه أو بسيطة ، فإنهما يوشكان معاً أن يكونا تجسيدا خارجياً لطرفى هذه العلاقة ذات الشقين المتعارضين ، حيث يمثل يوسف جانب الإذعان والتوقير إلى حد أننا نوشك فى بعض الأحيان أن نوقن بأنه يحبه حقا ويجله . وهناك فى الواقع أكثر من شخصية واحدة فى الرواية تعتقد أن يوسف مخلص لعبد الهادى ومحب له ، فى حين يمثل حسن جانب الحقد الخبيث الذى يتربص لعبد الهادى كلما سنحت الفرصة ، والذى يتجلى بوضوح فى عدد من أحداث الرواية ومواقفها . غير أن تجسيد كل منهما - على الصعيد الظاهرى أو الخارجى - لأحد جانبى هذه العلاقة ، لا يعنى بأى حال من الأحوال أنه لا ينطوى - داخلياً - فى نفس الوقت على الجانب الآخر ؛ ففى علاقة يوسف بعبد الهادى قدر ملموس من الحقد ومقدار أوضح من الترفع الخفى والرغبة فى التفوق عليه ، ليس فقط فى العمل ولكن أيضاً فى مجال المنافسة على قلب زينب والفوز باحترامها . وفى علاقة حسن بعبد الهادى الكثير من الإذعان والتوقير والإعجاب الذى ينطوى على اعتراف ذاتى بالضعة إزاء تفوق عبد الهادى وتمكنه . ولا ينعكس هذا فى العمل وحده ، ولكن فى علاقة كل منهما بزينب ، وفى طبيعة محاولتها للفوز بها .

وإذا كانت علاقة كل من يوسف وحسن بعبد الهادى تسفر عن جانب كبير منها عبر التفاعل معه فى العمل ، فإنها تسفر عن جانب حيوى آخر لا يقل عن الأول أهمية خلال تشابك مصائر الشخصيات الثلاث فى علاقتها بشخصية العنوان زينب . فإذا كان العمل هو المجال الذى يتحقق فيه الإنسان بوصفه منتجاً وصاحب دور اجتماعى ، فإن الحب هو المجال الذى يتحقق فيه بوصفه إنساناً ذكرا . ومن هنا فإن علاقة هذه الشخصيات الثلاث بزينب هى مجال تحققهم الإنسانى ، وساحة صراعهم بوصفهم ذكورا يتطلعون إلى الاستحواذ على أنثاهم المفضلة . وزينب هنا هى الأنثى بأداة التعريف المضخمة ، وهى أيضاً ليست امرأة واحدة بأى حال ، ممن الواضح أن تصور كل من الشخصيات الثلاث لزينب مختلف ومتناقض إلى حد كبير . بقدر المسافة بين طبيعة هذا التصور وزينب الحقيقية تتحدد العلاقة . . تتوثق كلما قلت المسافة ، وتضمحل كلما بعدت الشقة بين التصورين . ومن هنا فإننا لا نستطيع أن نستكمل خريطة علاقات هذه الشخصيات الثلاث دون إدخال شخصية زينب بوصفها أحد العناصر الأساسية فى بلورة هذه الخريطة وتحديد أبعادها

ومن البداية سنلاحظ أن المؤلف يرسم شخصية زينب من خلال استعمال ما سماه باختين - وهو أحد كبار الشكليين الروس - بالقص متعدد الأصوات Polyphonic Narrative الذى لا تتشكل فيه ملامح الشخصية من خلال وجهة نظر واحدة أو ثابتة ، بل من خلال مزيج من الرؤى والتصورات والأصوات المتشابكة والمختلفة ، ومن خلال التخلى عن محدودية التسلسل السببى بوجهة نظره المفردة ، وتبنى منظور جمعى ، أو بالأحرى منظورات ومنطلقات متعددة Plurality Of Viewpoints أو Plural Positions فى الرؤية والتناول(٣٦) . فالرواية لا تقدم لنا صورة واحدة لزينب ، ولا تحاول حتى أن ترسم ملامح شخصيتها من خلال تصور الكاتب لها - والكاتب هنا شخصية من شخصيات الرواية ، وهو بالطبع غير المؤلف(٣٧) ، بل تقدم لنا مجموعة من الصور المختلفة والمتعارضة أحيانا لهذه الشخصية فى محاولة مقصودة للارتفاع بها إلى بعض الآفاق الرمزية .

وتسفر هذه المحاولة عن نفسها بوضوح من خلال دراسة لغة الرواية التى لا تنحو إلى رفع عالم المثقفين إلى آفاق شعرية أو رومانسية ، بل على العكس تحاول أن تنزع عنه الهالة الكاذبة المحيطة به ، وأن تنخفض به إلى مستوى الحياة اليومية وعالم الدسائس والأسافين والمؤامرات ، فى الوقت الذى تحاول فيه أن ترفع عالم زينب قسرا من مستوى الابتذال والدعارة المنحط إلى مستوى أعلى هو العادى المألوف ، وربما الأخلاقى المثالى أو الشعرى . وإذا كان وجود لغتين فى الرواية من شأنه أن يوطد الصلة بينها وبين الواقع الذى صدرت عنه ، والذى تميز بدرجة كبيرة من الازدواج اللغوى والانفصام اللفظى ، فإنه - من ناحية أخرى - يشير إلى ازدواج القيم فى عالم الرواية . لكن تلك قضية أخرى كما يقولون . ولنعد الآن إلى صورة زينب .

نتعرف صورة زينب لأول مرة فى الرواية من خلال تقارير المخابرات عنها . ثم تستمر الرواية فى إكمال صورتها الأولى تلك . الصورة المباشرة السلبية لها ، التى ترد نتفها من خلال تقديم الرواية لشخصية عبد الهادى . . ففى القسم الأول من الرواية ، المكرس لتقديم شخصية عبد الهادى ، ترد نتف وأمشاج من شخصية زينب ، أو بالأحرى من صورتها الظاهرية التى تبدو لجواسيس المخابرات ذوى العيون الثاقبة الضحلة معا ، أو لمتصيدى المتع الرخيصة فى المواخير السرية كحسن زيدان ، أو من خلال شائعات علاقتها بلطفى مكى - ابن مكى باشا ، وزميل طفولة عبد الهادى وغريمه معا

ثم لا يلبث الكاتب فى محاولة لقلب ميزان الرؤية داخل الرواية أن يقسر التركيب الروائى على تغيير هذه الصورة . فهو لا يكتفى بأن يوقف سرد الأحداث والوقائع التى أدخلنا فى شبكتها (والتى تدور حول الصراع فى «العصر الجديد» بين رجالات الماضى وأعمدته الراسخة ، ونجوم الحاضر الذين يقبضون على السلطة ولكنهم يفتقرون إلى الخبرة والمعرفة) على مدى مائة صفحة تقريبا ، بل يحاول أن يقدم لنا صورة جديدة لزينب ، معاكسة تماما لكل ما عرفناه عنها من خلال الأحداث

السابقة ، وكأنه يبدأ رواية جديدة أخرى (رواية طبيعية تنهض على فكرة أهمية الوراثة والتنشئة والبيئة ، وتتخذ من الرواية التجريبية عند زولا إنجيلا لها ، دون أن تنسى بالطبع أهمية فرويد ، وبخاصة في تفسير الأحلام أو دورها ودلالاتها) يعود فيها إلى قصة زينب من أولها ، ويوقف الرواية القديمة كلية على مدى مائة صفحة تقريبا ، حتى يستطيع أن يفعل ذلك . وهذا بالطبع من العيوب البنائية الخطيرة في العمل ، وإن كان في نفس الوقت وثيق العلاقة بطبيعة الواقع الإيسودية ، التي أدت إلى التصدع العظيم في عام ١٩٦٧ ، وبعمق الهوة بين الصورة العامة الخارجية المصاغة من الإشاعات وتقارير المخابرات والملاحظات العابرة الشغوفة بالتعميمات في غياب المعلومات الكافية ، وبين الصورة الخاصة أو الحقيقية ، التي كانت من السمات الأساسية للحقبة التي تتناولها الرواية .

قلت إن الرواية تعود إلى قصة زينب من أولها ، حيث لا تعود فحسب إلى بداية وضع البذرة وتعهدها ونموها ، بل إلى ما قبل ذلك ، إلى بداية الزواج بين آخر سلالة الأيوبيين وتلك الفلاحة التي فاتها القطار وأدركها اليأس ، ذلك الزواج الذي بدا كأنه قدر اجتماعي من نوع غريب ؛ قدر مقلوب لا يركب فيه فلاح امرأة تركية حتى يتحرر من عبوديته للأتراك[٣٨] ، أو بالأحرى حتى يستمرىء وهم التحرر منها وهو أشد عبودية لها ، وإنما يركب فيه تركي أوشك قارب أسرته على الغرق فلاحة حتى يضاعف من عبوديتها ، وحتى ينقذ نفسه بها من الدمار . فزينب إذن ليست نتاج لقاح عادي ، ولكنها وليدة قدر اجتماعي على قدر عال من الكثافة والتعقيد . ولأنها نتاج لهذا القدر كانت أداة تحرر وفخ استعباد معا . وكان هذا بمثابة لعنة لازمتها منذ لحظة الميلاد ، واستمرت معها طوال الرواية .

لقد كانت (زينب) أداة حررت مدحت الأيوبي من الضياع الكامل ، وحافظت على سلالة الأيوبيين ووجاهتهم من الاندثار (لاحظ أنه يسميها في شهادة الميلاد «زينب هانم») . وهي في نفس الوقت السلسلة التي تربط هذا التركي المأفون بتلك الفلاحة الفظة القوية معا كخشونة الأرض وخصوبتها . وهي أداة حررت خديجة السبع من العنوسة والضياع في بيت أخيها ، ومن عبودية الأيوبيين الذين دخلت بيتهم خادمة حتى لجواريهم (فالكاتب لا يفوته أن يقدم لنا مشهد هروعها إلى تقبيل يد جيلان الجارية عند دخولها بيت الأيوبي عروسا ولأول مرة) . ولكنها كانت في الوقت نفسه أداة عبوديتها وعذابها ؛ فقد أخذت منها عقب الميلاد ، وعدت خادمة لها وليست أما . وقد ظلت هذه الطبيعة المعقدة لعلاقتها بابنتها ثاوية في عمق تفاعلهما معا حتى النهاية . سنلاحظ فيما بعد أن هذا الجدل بين التحرر والاستعباد قد وسم حياة زينب وكل علاقاتها فيما بعد ؛ فهو يتمثل في علاقاتها بعبد الهادي النجار وبيوسف منصور وبزوجها نور الدين بهنس ، وقبل هذا وبعده بذاتها التي تفكر كثيرا في التحرر منها بتدميرها ، ولكنها تظل حتى النهاية أسيرة لها .

وهي أيضا قديسة ، ليس فقط لأن ميلادها توافقت مع مولد حفيدة الرسول السيدة زينب ، ومن هنا فهي سميتها ، ولا لأن ميلادها سبقته إرهاصات مماثلة لتلك التي تسبق ميلاد الأنبياء والقديسين ، فقد ماتت الجارية جيلان الشريرة قبل ميلادها بأيام «وجاءت الطفلة الملاك بعد أن طردت الشياطين»[٣٩] ، ولكن أيضا لأنها ألمت وعيلت منذ لحظة الميلاد في محراب يختلط فيه الجمال الحسي بالبراءة وبالطبيعة[٤٠] ، ولأنها - ككل الأنبياء والقديسين - كانت نقطة القطيعة بين الماضي والحاضر ، وبداية عهد جديد ورؤى جديدة . «والآن جاء دور الطفلة التي لا تدري شيئا مما كان ، ولا تدري شيئا عما سوف يكون ، لتصبح أما لقبيلة جديدة وأسرة جديدة ، ولتبدأ الحياة بعيدا عن الماضي الذي انتهى ، والذي حكم عليه الزمن[٤١] . وبداية الأسرة الجديدة والحياة الجديدة هذه هي صليب زينب الذي ظل يعذبها طوال الرواية ، والذي لم تتخل أبدا عن حمله . ويبلور أبوها - في نوع من النبوءة الروائية الموحية - شعار قداستها ، الذي حكم تطور حياتها ورحلتها المضنية في البحث عن رجل عندما يقول : «إن الأيوبيين لم يعرفوا إلا المجد أو الموت ، ولا شيء وسط عندهم . هكذا اجتاحت قبائلنا العالم ؛ الحياة الحقيقية أو الموت الحقيقي»[٤٢] .

وهي أيضا كالقديسين لأنها نشأت في أرض لا تفهم لغتها ؛ فليست هناك لغة مشتركة بين مدحت الأيوبي وزوجته . ومنذ أن ولدت زينب أصبح فقدان هذه اللغة المشتركة أكثر وضوحا . ومدحت الأيوبي يعرب مرارا عن يأسه من أي حديث مع زوجته ، ويشيح دائما عنها ، ويتنبأ بأنها ستكون مصدر الضرر الذي سيلحق بزينب[٤٣] . وهو يعهد بابنته إلى صالح الأخرس لأنه لا يأتمن زوجته عليها . وقد كان في نبوءته شيء من البصيرة ، كما ستبرهن أحداث الرواية فيما بعد ، وبخاصة حادث الختان وتأثيره المروع على حياة زينب[٤٤] . ويتأكد فقدان لغة التواصل بين الزوجين من تعرف صورة مدحت الوهمية ، التي خلقتها خديجة بعد موته ، والتي بدا معها أن مدحت الميت يقوم لخديجة بما عجز مدحت الحي عن الاضطلاع به . فها هي ذي الآن قد تحررت بالموت من ربقة الواقع ، وأخذت تخلق واقعا خاصا بها ، على مزاجها ؛ واقعا هي سيدته الأولى ولأول مرة ؛ إذ تهزم فيه البقية الباقية من الواقع القديم المتمثلة في دودو هانم واللدة مدحت في كل موقف أو مواجهة ، ثم ما تلبث أن تنفرد به كلية بعد موتها كذلك . غير أنها لم تدر أنها وهي تهزم هذا الواقع القديم قد حطمت شيئا في داخل زينب .

وهي قديسة بإقدامها المستمر على أعمال البطولة في المدرسة ، التي كانت تؤديها فريضة لزعامتها للتلميذات بها ، «وتشعر معها أنها كالشهيدة التي تتحمل العذاب من أجلهن ، وتحارب الظلم والعنف لتمنحهن لحظات من الفرح والشعور بالجرأة»[٤٥] . وهي قديسة منذ أن هزمت الشيطان في غرفة عم صالح الذي تبهظه سماديير الحمى ، ومنذ أن شجعته على أن يبحث عن عمل آخر يحقق فيه وبه نبوءة الملاك الذي يتوحد في الرؤيا مع زينب في الواقع («أنت الملاك الذي رأيته في المنام»)[٤٦] - بالخروج على طاعة خالها ، ويحقق فيه المثل الأعلى لما يجب أن تفعله هي («البحث عن الحياة في مكان آخر»)[٤٧] ، والتخلص من هذا

العالم الكابوسى الذى تسيطر عليه خديجة السبع وأخوها الحاج رمضان .

لكن زينب قديسة من نوع عصرى ؛ تكونت فى هذا المناخ الملىء بالعناصر المتناقضة ، وتكونت معها فيه تلك الشهوة الأصيلة للتحدى ، التى تسفر عن نفسها بوضوح خارج حدود هذا العالم المكتوم الملىء بالأكدار ، فى المدرسة تارة ، وفى علاقتها بعم صالح الأخرس تارة أخرى،وتنفس عنه فى أحلام يقظتها التى ترى فيها نفسها مزيجاً من جان دارك-وهى قديسة من نوع آخر - ونعيمة عاكف التى شاهدتها تمثل دور امرأة متمردة . وترى زينب نفسها مزيجا من الشخصيتين ؛ ففيها قدر من المرح والاحتفاء بالحياة يمنعها من أن تكون جان دارك خالصة ، ويجعلها تعاف فكرة السير بإرادتها إلى المحرقة ، وفيها أيضا قدر من الجدية والإحساس بأنها صاحبة رسالة ما ، أو رؤية ما ، يدفعها إلى ألا تكون نعيمة عاكف خالصة ؛ ففى تمردها وانطلاقها قدر واضح من الجدية والاتزان .

ولكنها - وهذا سر مأساتها - متمردة لها نفسية المغتصبة المهيضة منذ لحظة الختان القسرى ، التى تركت فى نفسها أثرا لا يمحى ؛ فهى تعود إلى هذه الذكرى كلما أحست بالقهر الحقيقى . ويقارن الكاتب بين مشهد الختان ، ومشهد الاغتصاب فى ليلة الدخلة ، فى محاولة واضحة للربط بينهما ، بل يربط هذا الزواج البشع بالموت (موت دودو هانم) ، ويرجع كلا من الختان والزواج إلى أصل واحد هو أن خديجة وراء الجانب المهيض الشرير فى زينب ، وأن اعتماد زينب على مصدر لحمايتها خارج ذاتها هو سر فشلها . فها هو ذا عم صالح يخفق فى إنقاذها من هذا الزواج البشع كما فشلت الجدة الضعيفة فى إنقاذها من أيدى القابلة أم إسماعيل فى أثناء دموية الختان . إن مأساة زينب فى الموقفين نابعة من عجزها عن الرفض والتمرد الذى تراه فى أحلامها حلا وخلاصا ، والذى مارسته فى العالم النقى الوحيد الذى عاشت فيه بعيدا عن جو البيت الخانق وهوائه المسموم بالأرض والذكريات . . . إنها معذبة لأنها لم تحقق تمردها المبتغى ؛ «لم تعرف الثورة ؛ كانت خاضعة تماما لمشيئة الأم ، وتعلم أن عليها قبول هذه المشيئة حتى ولو كرهتها»[٤٨] .

وقد كان لابد أن تبدأ زينب ثورتها بعد هذا الزواج الفاشل ، وبعد تجربة باريس على الأخص ، حيث تكشف لها فيها أنها قادرة - لو أتيحت لها لحظة تحقق - على أن تفعل شيئا ما ، كما انكشف لها فى نفس الوقت الوجه الحقيقى البشع لنور الدين بهنس (زوجها) ؛ إذ عرفت بعد طرده من باريس وعودتهما إلى القاهرة أنه استعملها هناك حتى يرفق به السفير - الرجل الذى تيمت به عن بعد وكتمت حبها الخائف له - عند كشفه لفضائحه وسرقاته . وقد بدأت ثورتها برفض نور الدين الذى أخذ يزداد حدة بعد موت طفلها الأول منه ، إذ عدته مسئولا عنه كلية ؛ فقد بخل باستدعاء طبيب له عندما مرض : «الكلب النتن البخيل ؛ لقد قتل ابنه بسبب خوفه من ضياع بضعة جنيهات يعطيها لطبيب ، ولكنهم لم يتهموه ، واتهموها هى»[٤٩] . وأدى هذا الوضع المقلوب إلى زيادة رفضها له ، فأبت أن تحمل منه مرة أخرى ، وأجهضت نفسها كيلا تنطوى أحشاؤها على بذرة منه ، وطلبت منه الطلاق أكثر من مرة ، فلما رفض خانته ، وازدادت احتقارا له ، لما عرفت أنه يعرف بخيانتها إياه ولا يزال يرفض أن يطلقها ، ولما عرفت أن أمها تقف فى صفه .

بعد هذه التجربة ، قررت زينب أن تأخذ أمر حياتها فى يدها ، وألا تعتمد بعد ذلك على أحد : «فقد انتهت تلك الأيام التى كانوا يدبرون فيها لحسابهم ؛ إنها اليوم هى التى تقوم بالتدبير لحسابها»[٥٠] . فماذا فعلت بحياتها ؟ وإلى أى الدروب قادتها محاولتها للتحدى والتمرد وتحقيق الذات المبددة الضائعة المضطربة ؟ وهل يسمح الواقع الخانق الذى تعيش فيه - ولو حتى لشخصية روائية - بأن يكون لها حرية أخذ مصيرها بيدها ؛ حرية الفعل والتحقق ؟!

قبل الإجابة عن أى من هذه الأسئلة لابد أن نتذكر أن زينب هى الشخصية النسائية الوحيدة فى عالم الرواية الرجالى ، كأن لم يكن لها بدائل ، وكأنها المرأة بأداة التعريف المفخمة ، التى تختصر كل النساء ، ويبدو مع وجودها وحضورها الطاغى أن بقية الشخصيات النسائية الأخرى باهتة ولا معنى لها . وأن نعرف أن سر قوتها ليس فقط فى بذاخة جمالها الأنثوى الآسر ، وإنما فى استجابتها لدوافعها وحدوسها ونزواتها ، أو ما تسميه «جنونها» ، أن «النزوة عندما تتملكها تفتح أمامها مسالك جديدة للتصرف وللحركة ، تندفع فيها لتنجو من هذا المأزق الذى تعيش فيه ، مأزق البيت ، ومأزق هذا الزوج وهذه الحياة التى فرضوها عليها»[٥١] .

لقد بدأت زينب تمردها بالبحث عن رجل تجد فيه الأب الذى حرمت منه منذ مولدها ، وصورة السفير المسيطر المتمكن الذى أثرت حبها له فى داخلها ، والذى يعوضها عن الابن الذى فقدته ، والذى انتزعوه بالموت منها ، ثم اتهموها بقتله ، وتتخلص به أيضا من ذلك الوحش البغيض الذى ينقض عليها كل ليلة فى الفراش ليغتصبها بالحلال . وقذف بها هذا البحث إلى الطريق ، تستسلم لكل من يفتنه جمالها ، علها تجد لديه ما تبحث عنه . وأخذت تتنقل من عشيق إلى آخر ، وتدمن السهر والشراب حتى باتت تشعر بالإرهاق ؛ لأنها وقد رفضت الموت الذى يتمثل فى ارتباطها بزوجها نور الدين ، أدركت بحدسها قبل عقلها أنها تحث الخطى نحو موت جديد . وهى ترفض كل موت ؛ ولذلك فقد «رفضت دائما تهمة الضياع ؛ وهى لم تفهم أبدا أنها خاطئة ؛ إن هذه الكلمة لا تعرفها ، وهى لا تدرى شيئا عن الخطيئة»[٥٢] ؛ فكل ما يبدو للعين وكأنه خطاياها ليس إلا تعبيراً ساذجاً عن هذا الرفض ، ومحاولة مخلصة للبحث - كأحد الأيوبيين - عن الحياة الحقيقية . والبحث معاناة وتعب وإرهاق .

فزينب وقد رفضت من البداية الاستسلام للواقع والمعاناة السلبية ، وآثرت نشدان الحرية ، أخذت تعانى فى حياتها الجديدة معاناة إيجابية ، فى محاولتها تأسيس حقها فى هذه الحرية التى تنهض نهائيا على الضرورة . فرغبة زينب ليست موجهة لرجل

حقيقى ، ولكنها تبدو فى أحد مستويات المعنى وكأنها موجهة للرغبة الجسدية ذاتها ، أو للرجل المطلق ، كما أنها تنطوى على رفضها الإخلاص لهذا الحيوان الذى تزوجته . ولذلك فهى رغبة لا حب فيها ؛ رغبة لم تكتسب بعد أى وجه حقيقى . وهى تجاهر بهذه الرغبة أو بهذا التحلل من كل قيد يربطها بالزوج وبالتقاليد التى فرضته عليها ، وكأنها راية عصيانها التى ترفعها فى وجه العالم . وهى تعرف أن كل شركائها فى لحظات اللذة لا يسمون إلى أن يكونوا الرجل الذى تبحث عنه ، بل يجرون وراء هذا الجسد الباذخ الجمال : سلاحها وقيدها معا ؛ إذ يبدو أنها تريد أن تتحرر من هذا الجسد ولو بتدميره ، وأن تظل سجينة لما فيه من كمال مطلق فى الوقت نفسه .

الجنس إذن هو مهرب لهذه العاهرة الطاهرة التى تحمل فى داخلها جدلية وبغيًا فاضلة من تلك الحياة السخيفة المحبطة الحمقاء التى تعيشها . وهو كأى مهرب لا يشفى غليلها ، ولا يروى ظمأها الحقيقى للتحقق ، بل يعمق من إحساسها الدفين بمأساتها . وهو إحساس لا تستطيع أن تبلوره فى فكرة أو مفهوم ؛ إنه كإحساس إما بوڤارى فى رواية فلوبير (مدام بوڤارى) بأن مأساتها نابعة من عادية بل وضاعة الرجال المحيطين بها ؛ فلا أحد منهم بقادر على إشباعها الإشباع الكامل (العاطفى والعقلى والجسدى معا) ، ومع ذلك فليس أمامها إلا مواصلة البحث .

وفى دوامة هذا البحث يوقظها حدثان : أولهما تعرضها للخوف الذى أثاره فى نفسها تهديد حسن زيدان بقتلها بعد أن رفضته . وهو خوف قررت معه قطع علاقتها بإلهام كمال ، ومحاولة البحث عن حياة جديدة ؛ عن شىء نقى ومغاير لكل هذا . وثانيهما تلك الكلمة البلهاء التى ألقاها عليها أحد عشاقها فى سهرة صاخبة : «كل من هنا ضيع فى الأوهام عمره» - كليشيه من أغنية قديمة ، لكنه مس وترًا حساسًا وعصبًا عاريًا فى نفس زينب فثارت .

فحياة زينب فى الواقع لعبة قاسية بين الوهم والحقيقة ؛ بين دور چان دارك الذى اشتهته ووقعت أسيرة لسحره ، وبين الواقع الذى وجدت نفسها فيه تلعب دور چان دارك مقلوبًا ؛ أى دور العاهرة بدلاً من القديسة ؛ بين تمرد نعيمة عاكف المليء بالمرح والبراءة والشقاوة وبين الواقع الذى تجد نفسها فيه محاطة دائما بالغباء والسماجة يلاحقانها حيثما ذهبت . ومن هنا فإنها تقرر فى هذه الليلة أن تصبح شيئا مغايرا ، وتصطدم رغبتها فى التغيير ببلادة الواقع وبلادة المخرج سليمان بكر فتسب الجميع ، لكنها ما تلبث أن تكتشف أن بينهم عبد الهادى النجار الذى تحقق به تمرد عم صالح ، فتعتذر له ، لأنه مرتبط بصورة غامضة بعالم الحلم ؛ «فسفيرى ورجل أحلامى اللذى أحببته يوما فى باريس كان معجبا به»[٥٣] . وتفكر فى أن تسعى إلى معرفته ؛ فقد تجد فيه الرجل الذى تبحث عنه ؛ «الرجل الحر الذى لا يخضع ولا يتذلل ولا يحتقر نفسه . . رجل له قيم لا تتحطم ، وأخلاق لا تنحرف ، وعواطف لا تضيع»[٥٤] .

منذ هذه اللحظة لابد أن ننظر إلى كل تصريح أو شهادة لها عن هذا الرجل«الذى تحلم به»من منظور رؤية زينب - الرواية ليوسف منصور ، الذى سنعرف فيما بعد أنه هذا الرجل ، وألا ننسى فى الوقت نفسه أن يوسف منصور مقدم فى الرواية من منظور الكاتب ، ومنظور الشخصيات الأخرى ، بما فيها زينب ، بعد أن عرفته ، وأن صوره المختلفة هذه لا تتطابق وإنما تتكامل . المهم أن زينب «أدركت بغريزتها أنها تريد رجلا يقودها إلى بر الأمان والسعادة ؛ رجلا يساعدها على الاختيار الصحيح ؛ رجلا له حكمة وله وقار ، وليس معنى هذا أنها تبحث عن معلم أو تريد قديسا . . رجلا يهديها إلى نفسها ، ويساعدها على أن تعقد صلحا بينها وبين نفسها»[٥٥] . فإذا استطاع هذا الرجل أن يساعدها على كشف ذاتها والتصالح معها ، فإنه سيكون الرجل الذى «يصلح أن يكون أبا لابنها . إنها تبحث عن هذا الرجل بغير هوادة أو تراخ . تبحث عنه بعينيها وبجسدها ؛ تبحث عنه بكل حياتها»[٥٦]

ويواجهها عبد الهادى من البداية بأنها لا تبحث عن رجل «وأنت تبحثين عن نبى»[٥٧] . وكأنه أراد أن يقول لها إنه ليس الرجل الذى تبحث عنه ؛ فهو لم يسبر بعد أغوار نفسه ، ولم يحقق بعد هذا الصلح المنشود معها . غير أنه لا يستطيع فى الوقت نفسه الإفلات من هذا التحدى الذى أثار فيه نوعا من روح المغامرة ، تجلت فى طريقة لعبه فى نفس الليلة . وقد دفعته هذه الروح إلى مواجهتها فى زيارتها الثانية له بأسلوبه الذئبى فعجز ، ولكنها استطاعت أن تحتوى عجزه ، وأن تغمره بحب فاهم ، جعله يشعر بقوتها وبحاجته إليها معا . والغريب أنه فى هذا اليوم يربط بين اكتشافه لزينب ودخول يوسف عليه لأول مرة ، وبين تعليق عم صالح وهو يتفحص وجه يوسف بأنه يذكّره بابنة له . هذا الربط بين الشخصيات الثلاث ، الذى يلوح له كأحد الكشوف أو كومض الوحى ، له دلالة مهمة فى مثلث العلاقة بين عبد الهادى وزينب ويوسف ، أو بالأحرى مربع العلاقة الذى يضم إلى جانب هذه الشخصيات الثلاث عم صالح بوصفه قوة فاعلة فى هذه العلاقة وإن لم يكن طرفا كاملا فيها . لكن قبل أن نبدأ فى متابعة هذا المثلث الذى سيعود بنا إلى مثلث يوسف - عبد الهادى - حسن ، لابد أن نشير أولا إلى أن عبد الهادى كان قد أخفق فى أن يصبح الرجل المثال الذى تنشده زينب ، منذ أن قررت إجهاض الجنين الذى وضع بذرته فى أحشائها ، وأعلنته فى غضب «أنا لست مقيدة بك» . (ص ٢٤٦) لكن علاقتها به استمرت تسحب أذيالها حتى تنتهى تدريجيا . وواصلت زينب بحثها ، واشتبك هذا البحث بصراع عبد الهادى للاحتفاظ بمكانه فى العصر الجديد ، وبمثلث العلاقات الداخلة فى هذا الصراع .

وقد تداخل مثلث يوسف - عبد الهادى - حسن مع مثلث عبد الهادى - زينب - يوسف منذ البداية ؛ فما إن أعلنها عبد الهادى برغبتها فى الاتصال به حتى تناقضت استجابتها لهذا الموقف . فحسن يريدها لنفسه صراحة ، طالبا من عبد الهادى أن يحولها إليه ، وألا ينسى أن ينوشها قليلا ببعض كلماته

الجارحة . أما يوسف الذى يريدها هو الآخر فقد أعرب عن رغبته بشكل مغاير ؛ شكل الدهشة ؛ الصدمة من طريقة حديثها عنها . إذن فنحن بإزاء مظاهر ثلاثة لرغبة واحدة هى الحصول على زينب . وتختلف طبيعة المظاهر ودرجتها باختلاف الشخصيات الثلاث من المباشرة (حسن) إلى الحذر الشكى (عبد الهادى) إلى الدهشة الموشاة بالبراءة التى تنطوى فى عمق الأعماق منها على رغبة حقيقية دفينة (يوسف) . وهذه فى الواقع إشارة إلى أننا بإزاء ثلاثة أنماط من الشخصية الإنسانية التى تنطوى جميعا على جوهر واحد يقع فى إطار الرغبة المثلثة .

ومن هنا فإن مثلث علاقات هذه الشخصيات الثلاث له أهمية بالغة ، تتجاوز إطار عناصر التماثل أو التضاد بينها . فصراعها حول زينب هو أحد وجوه صراعها فى دهاليز «العصر الجديد» ، التى أخذت تزدحم بالمؤامرات منذ التأميم ، الذى توافق مع تطور علاقة عبد الهادى بزينب وتدهورها . ففى سراديب المؤامرات نجد نفس الموقف المتدرج من المباشرة إلى الحذر الشكى إلى الدهشة الموشحة بالبراءة . فحسن شخص مباشر وأهوج وأحمق ؛ يندفع مع مثيله دياب الذى لا يخلو من حماقة . وعبد الهادى حذر متوجس ، يخفى مخالبه فى قفازات حريرية . ويوسف الداهش لا يلبث أن يتورط مع دياب الذى لا يخلو مثله من براءة وسذاجة وغفلة (فدياب مثيل النقيضين المتشابهين) دون أن يتلوث بهذا التورط الذى يضع فى يده - دون أن يدرى - سلاح القضاء على عبد الهادى فى ساحة زينب .

فإذا كان حسن يندفع بطريقة واضحة مكشوفة للقضاء على عبد الهادى فى ساحة «العصر الجديد» حتى يحل مكانه ، فإن يوسف يعمل بنفس الهمة وإن كان بأسلوب مغاير ، أو بالأحرى مناقض لأسلوب حسن للقضاء على عبد الهادى فى ساحة زينب ليأخذ مكانه لديها ، أو ليكون هو الرجل المثال الذى فشل عبد الهادى أن يكونه . ولا أريد أن أستطرد هنا لأعدد الإشارات التى وردت فى ثنايا العمل منذ البداية ، والتى ترشحه لأن يكون هذا النبى الذى يرفضه عبد الهادى : «لست نبيا ولست زعيما ، لقد كنت مجرد عذراء وأصبحت بمضى الوقت عانسا» (ص ٢٨٢) ولكن ما يهمنى هنا هو الإشارة إلى تماثل موقف يوسف من عبد الهادى ، مع موقف حسن منه ، وإن اختلف مجال صراعهما معه .

ويبدو أن المؤلف كان واعيا إلى حد ما بهذا التوازى بين الشخصيتين ، برغم تناقضهما الظاهر . ومن هنا فإنه يوقت لحظة تحررهما من الأب - عبد الهادى - فى يوم واحد وجلسة واحدة . كان ذلك بعد التأميم ، ووقوع أول مواجهة صريحة بين دياب وعبد الهادى ، الذى يأخذهما معه إلى منزله فهما سلاحاه ، فى الحرب ضد دياب ، ولكنه كان غافلا عن أنهما فى نفس الوقت سلاحا دياب فى حربه التى أعلنها عليه . ويلاحظ عبد الهادى تحرر حسن منه ؛ إذ يعلن ليوسف بعد انصرافه : «لقد شعر فجأة أنه يتحرر من كل ارتباط يقيده بى ؛ إنه يتخلى عنى ، ويتمتع بمقدرته على أن يغضب ويثور ويحاسبنى على اتهامى له» . (ص ٢٧٧) ولكنه يغفل عن إدراك تحرر يوسف من قبضته وهو يعلن اكتشافه لوفاة إحساسه بأبيه : «إنى أشعر الآن بثقله فوق كتفى ؛ كيف لم أتنبه لذلك من قبل . إن هذه اللحظة مهمة فى حياتى ، ولابد أنى سأتغير بعدها . . . . سأتخلص من هذا الحمل» . (ص ٢٨٧) وينبهنا الكاتب عامدا إلى هذه الغفلة حينما يعقب مباشرة على حديث يوسف : «تجاهل عبد الهادى حديث يوسف عن أبيه ولم يفطن إلى خطورته» (ص ٢٨٧) . ثم ينبهنا مرة أخرى إلى تحرر حسن ويوسف معا من عبد الهادى وتخليهما كلية عنه فى الفصل الثانى مباشرة ، فى أثناء حوارهما الطويل عن مستقبل الجريدة ، وتخطيط دياب للإطاحة بعبد الهادى ، وعدم محاولة أى منهما التدخل للدفاع عنه ، وكأنه لا يثق فى أننا (القراء) قد تنبهنا بعد إلى تحررهما من قبضة عبد الهادى .

ثم يقدم لنا تعاقب الأحداث خير برهان على هذا التحرر ؛ إذ يقوم حسن بدور فعال فى التخطيط للإطاحة بعبد الهادى وترتيب البديل (همام) ، الذى سيجعله هو الرئيس الفعلى للتحرير . ويهاجم عبد الهادى أمام يوسف بالذات ، ويطلب منه أن يتخلى معه عنه ، حتى لا يجذبهما معه إلى القاع وهو يغرق . وإذا كان حسن قد خطط مع دياب مشهد تمريغ عبد الهادى فى الوحل قبل الإجهاز عليه ، فقد وقف يوسف يرقب المشهد دهشا دون أن يبدى إشارة احتجاج واحدة على ما يدور أمامه .

وليست مصادفة أن نعرف تفاصيل علاقتهما بزينب بعد هذا التحرر ؛ إذ يقص علينا حسن علاقته معها فى بيت الراقصة إلهام كمال ، فى حين تبدأ علاقتها بيوسف مباشرة بعد هذا التحرر ، أو بالأحرى ليلة التحرر ذاتها . فبدون هذا التحرر يظل يوسف مفتقرا إلى عنصر من عناصر الرجل المثال الذى تنشده زينب ؛ وبه تكتمل له معظم هذه العناصر . ولذلك ، فقبل أن تنتهى الليلة نجد زينب جالسة إلى جوار يوسف فى سيارته ، فى حين انتقل عبد الهادى بقدرة قادر إلى المقعد الخلفى .

ومنذ هذه اللحظة بدا أن يوسف هو المؤهل الوحيد بين كل مصارعى عبد الهادى للتغلب عليه ؛ فقد فشل حسن وجاء نادما راكعا يقبل يدى عبد الهادى ونعليه ويطلب صفحه ، كما ارتد تخطيط دياب إلى نحره فجاء ساعيا إلى بيت عبد الهادى يطلب غفرانه ويعلن ولاءه له . أما يوسف فهو الوحيد الذى لم يهزمه عبد الهادى . وليست مصادفة أن يهاجمه عبد الهادى بهذه الشراسة التى تبدو كأنها غريبة وغير مبررة : «أنت الوحيد الذى يتفرج علينا ؛ أنت وحدك تتسلى بنا» . ويواصل انفجاره ، ويطرده من بيته . وعندما يتدخل دياب لتهدئته يصر على أن يوسف «ليس صديقا لأحد . . إنه مخلوق بغيض . . إنه مخلوق لا تتصالح ولا تتفاهم معه»(٥٨) . وليست مصادفة أيضا أن يربط بين مواجهته ليوسف وفقدانه إياه وبين زينب فى هذه الجلسة نفسها وخوفه مما سيفعله معها . فمن يوسف منصور هذا ؟

قبل أن نعرف المزيد عن شخصية يوسف التى ستحتل المكان الرئيسى فى الرواية منذ هذه اللحظة ، علينا أن نتأمل دلالة مشهد انتصار عبد الهادى وكيف أنه ينطوى على كل طقوس

هزيمته . فهو يلخص ما دار في ذلك اليوم العاصف بأنه انتصاره الكامل : «حسن زيدان قبل حذاءه ؛ ودياب جاءه معتذرا مستسلما يعرض عليه صداقته ، ويوسف منصور خرج من بيته مطرودا ، ولم تبق إلا هي وتكتمل انتصاراته ، ويصبح بحق سيد نفسه» . ويطلبها فتجيء ويدور بينهما حوار طويل عن علاقتها بحسن زيدان . وتحكي له أنه عرفها عند إلهام كمال وأراد افتراعها فرفضته ، وهددها بالقتل فتخلصت منه بأن شكته إلى عم صالح ، وأنها هربت من ذلك كله إليه . وخلال هذا الحوار الطويل تواجهه بحقيقة تصورها له : «أنت لم تفهمني أبدا . أنت مثل الآخرين . . . أيقنت أنك لست الرجل الذي يحميني ؛ لو كنت أعطيتني شيئا ولو بسيطا مما أحصل عليه من عم صالح لتمسكت بك ، ولقلت لك إني أريد أن أحيا معك ، كنت احتفظت بولدنا ، وكنت تركت نور الدين وفرضت عليه أن يطلقني . ولكني وأنا معك؟كنت ما زلت أفكر في الانتحار ، وكنت مازلت أفكر في أن أعود إلى إلهام . . . أنت لم تعطني لحظة حب حقيقية» .

إنها لا تواجهه هنا – ومتى ؟ ، عشية انتصاره الكامل الذي أصبح به سيد الموقف بأكمله ، وعماد «العصر الجديد» الذي لا يمكن الاستغناء عنه أو تدبير بديل له – بأنه فشل في أن يكون رجلها فحسب ، ولكنها تعقد مقارنة بينه وبين إلهام كمال ، وترجح كفة إلهام في هذه المقارنة ، وترفض حتى أن تقارنه بعم صالح الأخرس ساعي مكتبه ، الذي تعامل معها في نفس الموقف (مشكلتها مع حسن زيدان) بترفع وفهم وشهامة فشل عبد الهادي بكل ثقافته ونفوذه وحبه المدعى أن يرقى إلى أي منها . وتخرج من بيته وقد تيقنت أن صفحة عبد الهادي في حياتها قد انطوت . ولذلك فإنها تحتمله قليلا ، موطنة النفس على التخلص منه كلية . وفي هذا نوع من حدس الرواية الكلي بأنهم سيحتملونه قليلا في «العصر الجديد» ثم يتخلصون منه كلية بعد ذلك . فانتصاره المزعوم – إذن – الذي انخدع به حسن حتى آمن بأن مثله الأعلى الوحيد ليس مزيجا من همام وعبد الهادي وإنما تقطيرا لعبد الهادي المسيطر الذي لا يقهر – ليس انتصارا كاملا ؛ إنه ينطوي على بذرة الهزيمة التي ما تلبث أن تسفر عن وجهها البشع كاملة بعد أيام قلائل .

وهزيمة عبد الهادي – على عكس انتصاراته ذات الطبيعة السلبية ، فهي انتصارات الإبقاء على الواقع ، ولا تنطوي على خلق واقع جديد – من النوع الإيجابي الذي يسفر عن نفسه في وقائع وأحداث . تبدأ الهزيمة بقطع زينب علاقتها به – ولابد ألا ننسى هنا أن يوسف قد أشار عليها بالتخلص منه ، وأكد لها أنه رجل شرير لا مثيل له في الشر (ص ٣٦٦) . ثم يكمل هو دون أن يدري تفاصيلها بتآمره على يوسف ، بعد أن عرف أن زينب التي رفضته قد هربت معه (ص ٤٥٢) وبارتباكه إزاء يوسف وزينب معا بعد زواجهما ودعوتهما إياه في منزلهما (ص ٤٩٠) ثم أهم من ذلك كله بتقليده ليوسف واحتذاء خطاه ، والزواج من سعاد حرب . وهذا ما تكشفه زينب : «أتدري لماذا تزوج . . لأنك تزوجتني ، ولأنه يريد أن يقلدك» (ص ٤٩١) .

هنا يهبط المثال من فوق عرشه ويضع يوسف على هذا العرش ، متحولا إلى ذات ترى في أحد صنائعها مثالا ؛ فما أفدح الهزيمة ! . وليس غريبا أنه يفقد الكثير بعد ذلك ، وأنه «منذ زواجه من سعاد حرب فقد الكثير من زهوه وحيويته ، وانقطعت صلته بيوسف ، فكأنه لا يعمل معه» (ص ٥١٧) ، وكأنه لابد من خلق مسافة بين المثال والذات الراغبة في تقليده ، بعدما انعكست المواقع وظل تركيب الرغبة المثلثة كما هو . ثم تجيء النهاية التي يبرهن فيها انقلاب المواقع على انهيار عالم الرغبة المثلثة القديم ، عندما تهبط كاهله الجلسات التي كانت علامة تحققه ؛ إذ «أصبحت جلساته التي تحفل بخليط متنافر من اليساريين والإقطاعيين جلسات مرهقة لا يتحملها ويخشاها» (ص ٥١٧) . ويجيء فصله من التنظيم الطليعي بمثابة طقوس الدفن النهائية لجسد كف عن الحياة منذ زمن قصير وقد أدرك أن «المعنى النهائي للرغبة هو الموت»(٥٩) .

إن خواء حياة عبد الهادي شبيه في بعض ملامحه بجنون الأمير «ميشكين» في رائعة ديستويفسكي (الأهبل) ، الناجم عن تجنبه أو نجاحه في تجنب الصلب ، وفشله في الوقت نفسه في اجتراح أية معجزة . فكل إنجازات عبد الهادي تبدو في جانب من جوانبها كأنها إنجازات بالنفي ؛ بتجنب السقوط . ومن هنا فقد وصلت به إلى طريق مسدود ، أصبحت معه الحياة نوعا من الثبات وليس الحركة ، أي نوعا من الموت . ومع هذا الموت أو به يختفي عبد الهادي تدريجيا من واجهة الأحداث بالرواية في المائة صفحة الأخيرة منها ، ويتحول إلى شخصية هامشية ، كما يتحول معه حسن زيدان ، الذي فشل في أن يحل مكانه ، إلى شخصية ثانوية هو كذلك ، ولا يبقى في مركز الأحداث سوى زينب ويوسف وقد امتزجت حياتهما وزواجهما بما دار في مصر من أحداث جسام في تلك الحقبة الحرجة من عقد الستينيات المضطرب الفوّار .

إذن فيوسف هو المنتصر الوحيد في هذا الصراع ، لا لأنه استحوذ على قلب زينب وجسدها معا فحسب ، بل أيضا لأنه الوحيد الذي بقي قرب قمة التنظيم السري حتى النهاية ، والذي حضر اجتماع التصفية الذي تم فيه فصل عبد الهادي من التنظيم . وأهم من ذلك كله أنه بقي في واجهة الأحداث منذ بداية الرواية حتى آخرها . فاستمرارية حدث ما أو شخصية ما في العمل القصصي لها دلالة أكبر من مجرد وجودها في الواقع . فإذا كان الواقع الذي تتناوله الرواية يشير إلى وجود حسن وعبد الهادي ويوسف فيه ، فإن القص بتركيزه على يوسف يريد أن يمنحه أهمية ودلالة تفوق مجرد تجسيد وجود شخصية إنسانية/قصصية في تفاعل مع غيرها من الشخصيات(٦٠) .

ولم تكتف الرواية بهذه الحيلة القصصية الدالة لتبلور لنا أهمية يوسف في خريطة علاقاتها ، بل لجأت أيضا إلى حيلة أخرى هي تقديم يوسف أولا من خلال أكثر من منظور ، بأسلوب القص متعدد الأصوات ، ثم تقديمه بعد ذلك من خلال علاقته مع زينب وتطور هذه العلاقة بالشخصيتين معا . وتبدو أهمية هذا الجزء الطويل بالنسبة لتعرفنا هاتين الشخصيتين من أنه «من

الضرورى أن تنتمى وجهة النظر فى العمل متعدد الأصوات إلى الشخصيات التى تشارك فى الحدث المروى، بمعنى أنه لا ينبغى أن يكون هناك موقف إيديولجى تجريدى خارج الشخصيات . . . إذ علينا أن ندرس وجهة النظر - على الصعيد الفكرى - كما تسفر عن نفسها عبر الطريقة التى تقيم بها الشخصيات العالم المحيط بها»[٦١] . فإذا كانت الرواية تكرس الثلث الأخير منها لشخصيتى يوسف وزينب فمعنى هذا أنها تريد أن يكون انطباعنا النهائى عن عالمها مصاغا من خلال رؤية هاتين الشخصيتين ووجهة نظرهما عن العالم من حولها .

وبالإضافة إلى ذلك فإن هذا الجزء الأخير يبدو أيضا كأنه فترة التئام الجراح والتحقق بالنسبة إليهما معا ؛ إذ تبدو فترة ضياع زينب وكأنها مظهر ضرورى كان عليها الاكتواء بعذابات طقوسه القاسية قبل بلوغ مرافىء الراحة . وتبدو كراسة أحلام زينب (وهى الجزء الوحيد فى الرواية ذو اللغة المتميزة ، ومن ثم الرؤية المتميزة) وكأنها بأحلامها السبعة عشر محاولة للتأكيد لمن فاته هذا المغزى . فالأحلام هى العالم اللاشعورى اللذى تتغلب فيه زينب بكل ما يبدو أنها تستمتع به ؛ ففيها يتحول المرح والصخب والتلقائية والتحدى واللامبالاة وكل اللذاذات الحسية الصغيرة إلى هلع وخوف ومهاوى وشرفات بلا قيعان وبحور مغوية مخيفة ودم وقتل ، وغرف مغلقة تبهظ الأنفاس ، وسقوط دائم من حالق ، وتعلق فى الهواء بين السماء والأرض ، وظلام دامس سحيق . . أو باختصار الوجه الآخر من العملة .

إذن فزينب لم تنتقل من عالم الانفلات من القيود والبلهنية الكاملة إلى كن الزواج ، وإنما انتقلت من المظهر إلى الأعراف التى قد تقود إلى سعادتهما معا ، أو إلى دمارهما معا . . . وليس غريبا أن يتوافق هذا الانتقال إلى حد ما مع صدمة التعرف الكبرى التى أتت بها كارثة ١٩٦٧ القومية ؛ لأن تعرف زينب حقيقة ما كانت تعيشه من خلال كراسة أحلامها المرعبة هو الوجه الآخر لهذا التعرف القومى الأليم حقيقة ما عاشته مصر قبل تلك النكبة القومية القاسية . وليس غريبا أيضا أن تؤثر عليها هذه النكبة القومية تأثيرا عضويا ، وأن تثير فيها اهتماما بالسياسة ورغبة فى المشاركة فيها ولو من خلال يوسف .

ويبدو يوسف كذلك كأنه يرى الأشياء من جديد ، بعد صدمة تعرفه ذاته من خلال مغامرته الخصبة مع زينب . وعلاقة يوسف بزينب - لأنها تنطوى فى بعد من أبعادها على علاقته بذاته وبالواقع من حوله - فيها دائما عنصر خارج حدود الفهم بالنسبة ليوسف ؛ فهو يفهم ما فيها من تحد ، وما فيها من خطر مثير للتوفز وللحياة وللبقظة ، ولكنه لا يفهم هذا البعد الذى يجعلها تبدو بالنسبة إليه حلما ، كقصة غير واقعية لا يعيشها وإنما يراقبها . فالرغبة المثلثة تقف دائما بين الذات والواقع . . إلى الحد الذى يحتاج فيه يوسف مرارا إلى أن يقنع نفسه بأن «زينب الأيوبى ليست شخصية فى رواية ، يقرؤها . إنها أم ولده ؛ زوجته وحبيبته ؛ وهى ليست ذكريات يستعيدها وكأنها مسرحية يشاهدها أكثر من مرة . ولابد أن تساعده زينب فلا تصر على أن تحول العلاقة بينهما إلى أسطورة» (ص ٥٠٤) . لكن زينب تصر على أن تبقى هذا العنصر الغامض فى علاقتهما ، بل تكرس هذا الجانب غير الواقعى فيها ؛ إذ تصف يوسف بأنه «طيب وملاك وأسطورة» (ص ٥٢١) ، بمعنى أنه فيه هذا العنصر غير الواقعى ، عنصر الملاك والأسطورة .

وحضور يوسف الذى هو نوع من الغياب طوال أحداث الرواية ، يؤكد كذلك هذا الجانب المهم فى شخصيته ، التى تذكرنا فى كثير من أبعادها بشخصية الأمير ميشكين ؛ فله مثله تلك السذاجة المستبصرة ، وهذا الحضور/الغياب ، وتلك القدرة الفائقة على غفران خطايا هؤلاء الذين يرفضون الغفران ، بل يعلبهم الغفران . إنه مسيح جاء إلى زمن لا إيمان فيه . . فى علاقته بزينب جزء من علاقة الأمير بناستازيا فيليبومنا ، أو المسيح بالمجدلية ؛ فهل كان الأحرى بها أن تهرب منه كما هربت ناستازيا من الأمير ليلة الزفاف ؟ وإذا كان فى علاقته بزينب جزء من علاقة المسيح بالمجدلية فإنه هذا الجزء الذى تتردد فيه القصة الإنجيلية معكوسة ، حيث يبدو المسيح عاجزا عن الغفران الكامل ، فى حين تعتلى المجدلية الصليب طائعة مختارة . وهو لا يعرف أن عاطفته نحوها جزء من صليبها ؛ ومن هنا فإنه يستمر فى صلبها . . وفى هذا الجدل بين الوعى والغياب وشبجة من وشائج جدل الرواية مع الواقع الذى صدرت عنه ، أو التى تحاول أن تخلق شكلا روائيا قادرا على اقتناص أدق خلجاته وملامحه .

وتقدم الرواية جدل الوعى/الغياب هذا من خلال إبرازها للتعارضات الثنائية بين الواعين سياسيا وغير العابئين بما يدور فى عالم السياسة ؛ بين الواعين اجتماعيا والبسطاء . فالثنائية هى المبدأ البنائى الذى تقوم عليه الرواية فى محاولتها لتجسيد ثنائية الواقع وانفصاميته . فهناك دائما على طرفى النقيض هذه الجماعات أو القيم أو الأفراد أو الأزمنة أو المواقع .

الليل	ـــــ	النهار
المثقفون	ـــــ	البسطاء
الرجال	ـــــ	النساء
الخوف	ـــــ	الشجاعة
النفاق	ـــــ	الصراحة
الجشع	ـــــ	الترفع
العفن	ـــــ	البراءة
المظهر	ـــــ	المخبر
الداخل	ـــــ	الخارج

وتنعكس هذه الثنائية كمبدأ بنائى ليس فقط على تلك الاستقطابات التى يسفر عنها تحليل أحداث الرواية على أى صعيد من هذه الأصعدة المطروحة ، ولكن أيضا من خلال الشكل الفنى ذاته ، ومن خلال الجدل بين الداخل والخارج ؛ بين رؤى الشخصيات بعضها البعض ورؤاها لما يدور فى واقعها من أحداث ؛ بين رؤية الكاتب لهذا كله وهذا الخلط الرهيب بين الواقع والوهم وعلاقته باللانظام المسيطر على المؤسسة الاجتماعية فى عمومها ؛ بين الشخصية كمشارك فى الحدث والشخصية كمراقب للحدث والواقع على السواء .

ففي الرواية عملية تقويم دائما من جانب الشخصيات الأساسية بعضها لبعض ؛ عملية تشريح وتحليل وتعرف تمتزج فيها وجهات النظر وتتعارض ولكنها تتكامل أيضا في بعض الأحيان في كل عضوي متماسك . ومع ذلك فإن وجهة النظر السائدة في الرواية هي وجهة النظر الواحدية كما ذكرت من قبل ، في مجتمع بدأ يفقد الرؤية وينخرط في قوالب جاهزة ، أو بالأحرى مجهزة له . هي وجهة نظر الكاتب/عبد الهادي/يوسف . وكل تقييم أو تحليل هو في الواقع موقف إيديولوجي من الشخصية ومن المؤلف معا . وقد حاول المؤلف من خلال خلقه لشخصية الكاتب في الرواية أن يحقق نوعا من إشراك القارىء في صياغة وجهة النظر ، أو بالأحرى إيهامه بالاشتراك فيها ، وكأنه يحثه على تبني وجهة نظره فيما يدور في الرواية/الواقع من أحداث ووقائع . وذلك من خلال محاولة تحقيق نوع من الربط أو التماثل بين وجهتي نظر الكاتب والقارىء من خلال المراوحة بين استعمال ضمير المفرد والجمع ؛ بين الحديث نيابة عن المؤلف مرة والحديث نيابة عن القراء أخرى ؛ إذ يعد الكاتب نفسه أحيانا مجرد قارىء للرواية يعلق عليها كما نعلق نحن عليها ، وينتحل معنا الأعذار لكاتبها ، كما ينتحل بعض الحيل مثل إحراج القارىء أو السخرية منه ، حتى يبرر لنفسه ما يكتبه (راجع على سبيل المثال ص ٣٩٥ ، ٤٣٧) . وإذا وافقنا على أن الكاتب هو صاحب السلطة المطلقة على النص ، فإن علاقته بالقارىء خلال العمل وداخله – وأعني هنا العلاقة المسجلة داخل الرواية من خلال حيلة إدخال الكاتب شخصه إلى عالمها – هي أحد وجوه علاقة السلطة في الواقع بالشعب ، في هذه المرحلة الحرجة التي تتناولها الرواية .

هوامش

(١) Pierre Macherey, A Theory Of Literary Production, p. 6

(٢) المرجع السابق ص ٧.

(٣) Edward W. Said, "The Text, The World, The Critic" In Textual Strategies: Prespectives In Post—Structuralist Criticism, Edited by J. W. Harari, p. 169.

(٤) Pierre Macherey, Op. Cit, pp. 41—2.

(٥) Michel Foucault, "The Discourse On Language" In Archeology Of Knowledge, p. 216.

(٦) Damian Grant, Realism, p. 11.

(٧) Boris Eichenbaum: Literary Environment" InReadings In Russian Formalism, edited by L. Matejka And K. Pomorska, pp. 60—3.

(٨) Pierre Macherey, Op. Cit, p. 53.

(٩) Edward W. Said, Op. Cit,pp. 178—9.

(١٠) Ibid, p.77.

(١١) Ralf Fox, The Novel And The People, p. 19.

(١٢) راجع على سبيل المثال Ian Watt, The Rise Of The Novel, pp.7—61 And Bernard Bergonzi, The Situation Of The Novel pp. 15 — 66.

(١٣) Diana Laurenson And Alan Swingewood, The Sociology of Literature, p. 169.

(١٤) Alan Swingewood, The Novel And Revolution, p. 7.

(١٥) Michel Zeraffa, Fictions: The Novel And Social Reality, p. 11.

(١٦) Edward W. Said, Op. Cit, 143.

(١٧) Michel Zeraffa, Op. Cit, 73.

(١٨) لمزيد من التفاصيل راجع كتاب :

George Lukacš, The Theory Of The Novel, p.97 - 154.

وخاصة القسم الثاني .

(١٩) Lucien Goldmann, Towards a Sociology of The Novel,p.5.

(٢٠) المرجع السابق ص ٥

(٢١) المرجع السابق ص ١ - ١٧ و١٥٦ - ١٧١

(٢٢) المرجع السابق ص ٩ .

(٢٣) هذا المقتطف من كتاب رينية جيرار ، وقد اعتمدت على ترجمته الإنجليزية وهي بعنوان :

René Girard, Deceit, Desire and The Novel, Trans. Yvonne Freccero, p.10.

(٢٤) (زينب والعرش ، ص ٢٨)

(٢٥) رينيه جيرار ، المرجع السابق ، ص ٢٩

(٢٦) (زينب والعرش) ، ص ٦٣ .

(٢٧) المرجع السابق ، ص٦٣-٦٤ .

(٢٨) راجع (زينب والعرش) ص٣٠ .

(٢٩) (زينب والعرش) ، ص ٧٧ .

(٣٠) المرجع السابق ، ص٢٩٧ ، ٢٩٨ .

(٣١) راجع الرواية ص ٥٧ ، ٢٨٣ ، ٣٠٤ مثلاً .

(٣٢) زينب والعرش ص ٢٢٠ .

(٣٣) (٣٤) راجع (زينب والعرش) ص ٢١٩ .

(٣٥) راجع رينيه جيرار ، المرجع المشار إليه سابقاً ، ص١٠ .

(٣٦) لمزيد من التفاصيل راجع :

Boris Uspensky, A Poetics of Composition,: p. 56.

(٣٧) أي فتحي غانم الذي يقيم في مدينة القاهرة ويعمل في مؤسسة روزا اليوسف . . الخ

(٣٩) زينب والعرش ص١١١ .

(٤٠) راجع طقوس أبيها اليومية في عبادتها ص١١٧ .

(٤١ -٤٤) زينب والعرش ص١١٨ ، ١١٩ ، ١٢٧ ، ١٤٣ على التوالي .

(٤٥) زينب والعرش ص ١٥٠ وراجع ايضاً لمزيد من التفاصيل عن هذا الموقف ص ١٤٩ .

(٤٦ -٥٠) زينب والعرش ص ١٥٨ ، ١٥٩ ، ٣٩٨ ، ٣٥٠ ، ١٩٧ على التوالي .

(٥١) هناك جزء في الرواية غير مرقم الصفحات ويقع بين ص ٣١١ ، ٣١٣ وهو مكون من خمسة فصول تبدأ بفصل «مفاجأة في مكتب عبد الهادي» وتنتهي بفصل «بعد الانتصار» وسأشير لأي مقتطف منها بعلامة استفهام ؟ ولا أريد هنا أن استعمل هذه الحقيقة لاستنتاج مزيد من المعلومات الخارجية عن البناء .

(٥٢ -٥٨) (زينب والعرش) ص ٣٥٠ ، ١٩٩ ، ١١٥ ، ٣٥٠ ، ٣١٥ ، ١١٥ ، ؟ على التوالي .

(٥٩) راجع رينيه جيرار ، المرجع المشار إليه سابقاً ، ص ٢٩٠ .

(٦٠) راجع لمزيد من التفاصيل عن هذا الأسلوب في تحليل البناء القصصي كتاب :

Gerard Genette, Narrative Discourse, الفصل الأول والثاني .

(٦١) راجع بوريس اوسبينسكي ، المرجع المشار إليه في هامش (٣٦)، ص ١٠ .



المؤرخ والنص والناقد الأدبي

آلن دوجلاس

على امتداد عِقد من الزمان ، ثمة اهتمام متزايد أخذ ينمو بين علمىْ التاريخ والنقد الأدبي . وقد نشأت هذه الجاذبية من كلا الطرفين ، ودخلت فى منافسة بين زوجين أكاديميّين أكثر قدماً ، هما التاريخ والعلوم الاجتماعية . وهذه العملية لها دلالتها لكلٍّ من التاريخ والنقد الأدبي من حيث تطور فروعهما . بيد أن تقييم أهمية هذه العملية وما تبشر به من وعود ، يتطلب فحصا للقضايا التى يثيرها تفاعل هذين الفرعين من فروع العلوم الإنسانية .

وقد جرى العرف على أن النقد الأدبي والتاريخ جاران أكاديميان ، ولكنها جيرةٌ تبعث على شيء من الريبة . ذلك أن النقاد المحدثين يعمدون إلى صياغة مفهومهم الفكرى - بدرجة ملحوظة - رد فعل على منحى «تاريخى» (قنّنه جوستاف لانسون) ؛ هذا المنحى الذى كثيرا ما يدفن النص وراء طبقته ، وتحت ركام من عرض زمنى لكل ما أحاط بإنتاجه من ظروف . والحق أن هذه النزعة المدرسية الأدبية - كما توحى بذلك كلمة عرض زمنى - ليست تاريخا ، ولكنها بالأحرى فرع قائم بذاته ، تمتزج فيه علوم اللغة (الفيلولوجيا) بعناصر مستقاه من الكلاسيكيات . كما أنها أيضا اللب المنهجى المركزى للاستشراق التقليدى . ومع أن النقاد قد أصابوا حظا كبيرا من النجاح فى تحرير الأدب الأوربى الحديث من المفاهيم الضيقة التى اكتنفت هذه النزعة اللانسونية (نسبة إلى لانسون) ، فما برحت المعركة دائرة الرحى حول آداب الشرق الأوسط .

ونتيجة لهذا كله ، كان معظم النقاد يعاملون التاريخ - على أحسن الأحوال - بوصفه خادما للنقد الأدبي ، مفيدا بل ضروريا فى بعض الأحيان ؛ شريطة ألا يتجاوز مكانه .

أما المؤرخون ، فكانوا أقل من ذلك إشفاقاً ؛ إذ نشأ معظمهم على النظر إلى الأدب (دون تمحيص) بوصفه مرآة لعصره ، ومن ثمّ عاملوا الأدب بوصفه مصدرا جذابا ، وإن يكن غير مشروع . ولما كان الأدب «تخييلا» ولم يكن «واقعا» ، فقد استخدم بوصفه مَصْدرًا للأحكام المعروضة عرضا جذابا ، ولوصف الملابسات أو المواقف الذى اعترف بها المؤرخ فعلاً (ثم وصفها فيما بعد) بأنها قريبة الشبه بالحياة . وهكذا يمكن أن تضرب الأمثلة الأدبية لإثبات ما تم إثباته فعلا . والمنهج الكامن وراء هذه التناولات يمكن أن ينحل فى يسر إلى ضرب من «الإغارة» ، تتمخض عن عزل عنصر «مفيد» من النص ، دون مزيد من الجعجعة التحليلية[1] . ولقد تصرّف المؤرخون المفكرون - بوجه عام - تصرفا أفضل ، ولكنهم كانوا يميلون إلى حصر أنفسهم داخل الأفكار الرئيسية التى قاموا بتطويرها فى مؤلفاتهم الفكرية التى تتسم بمزيد من الوعى الذاتى ، أو فى أعمالهم الفلسفية ، كما هو الحال فى مؤلفات «ڤولتير» و«سارتر» أو فى تشخيص حركات بأكملها ، كالرومانسية ، بمصطلحات عامة .

(*) يقوم الدكتور آلن دوجلاس بالتدريس فى جامعة جنوب المسيسبى ، هاتسبرج ، المسيسبى بالولايات المتحدة الأمريكية .

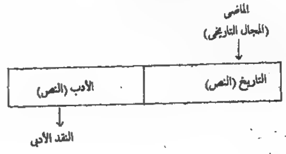
أما بالنسبة للنقد الأدبي ، فإن أتباع كليو (أى المؤرخين) كانوا ينظرون إليه في أغلب الأحيان على أنه لعبة غريبة مصطنعة ، لا تعنيهم مناهجها أو نتائجها في كثير أو قليل . ومن الواضح أن مثل هذه الآراء ترجع في جزء منها إلى حصر الأكاديميين في أقسام علمية ، وإلى ضيق الأفق المهني بوجه عام . ولكنها تعكس أيضا - شأنها في ذلك شأن معظم التحيزات - شيئا من الحقيقة التي تتصورها تصورا مُعْتِماً : ألا وهي أن الأنشطة العقلية للمؤرخ وللناقد الأدبي متعارضة ، في بعض الوجوه المهمة .

وقد تبدو هذه القضية - للوهلة الأولى - منطوية على شيء من المفارقة . ذلك أن كلا منها يُصَنَّف - على كل حال - في البلاد الأنجلو- سكسونية بوصفهما عضوين في العلوم الإنسانية . وكان التاريخ يُعَدُّ في الغرب ، حتى القرن الثامن عشر ، فرعا من فروع الأدب ، وينعكس هذا الأصل المشترك في أن مصطلح التاريخ ، ومصطلح السرد القصصي ، إما أن يكونا شيئا واحدا ، أو شديدى الشبه في كثير من اللغات الأوروبية[٢] .

بيد أن هذا التشابه الاشتقاقي والتاريخي - كما سنرى فيما بعد - هو المسئول عن ذلك التعارض الذي أشرنا إليه آنفا . ومهما يكن من أمر ، فإن أوان تحديد مصطلحاتنا قد أزف . فنحن لا نعني بالتاريخ الماضي ، أو الأحداث الماضية ، وإنما نعني به فهم هذه الأحداث أو وصفها ، أو تقرير المؤرخ عنها . فإذا قيل إن رجال الدولة أو المحاربين «يصنعون التاريخ» ، فإن الحديث هنا يكون مجازيا . المؤرخون هم الذين يصنعون التاريخ[٣] . أما النقد الأدبي ، فمن الأفضل أن يوصف بدوره على أنه تحليل أدبي ، مادام لا يشمل توزيع الإطراء أو اللوم على الأعمال الأدبية ، وهذه عملية يخلط بينها أحيانا وبين النقد الأدبي بمعناه الصحيح .

وسوف تتضح في سياق المناقشة التضمينات والمسوِّغات التي تنطوى عليها هذه التعريفات ، ولكننا قد أصبحنا فعلا في موضع نستطيع أن نرى منه ما يكمن وراء الخلط في معاني اللفظين تاريخ/قصة history/story في اللغة الإنجليزية (أو في الكلمة الواحدة المشتركة histoire في اللغة الفرنسية) .

النقد الأدبي يبدأ بالقصة ، أما التاريخ فينتهي بها . وفي التاريخ يتقدم التحليل على القصة ؛ أما في النقد فإنه يتبعها . وهذا يعني أن ما يكون بالنسبة للتاريخ نهاية للنشاط ، يماثل ما يكون بالنسبة للنقد بداية العملية العقلية ، كما يمكن أن نرى ذلك من الرسم التوضيحي التالي :



وهكذا يكون عمل المؤرخ هو إبداع النص ، أو التنصيص (إن صح هذا التعبير) textification ، على حين أن عمل الناقد الأدبي هو تحليل النص detextification (أو تفكيكه) .

وبكلمة «نص» لا نعني أي نطق لغوى (قول parole) مكتوب (سواء أصلا أو فيما بعد) . وهذا التعريف - المأخوذ أساسا من أفلاطون - هو تعريف «ريكير[٤]» Ricoeur . ومع أنه إشارة ملائمة لمعظم الأغراض ، فإنه لا يعبِّر عن جوهر الخاصية النَّصِّية textuality . وكما يوضح «ريكير» نفسه ، فإنه عندما يُكْتب القول parole ، فإنه يطرح جانبا سياقه الحوارى الأصلي ، الذي يحد أيضا - حين يقوم بتعريفه - من نطاق معانيه . فعندما يُكْتب النص فإنه يتخذ طابعا إسقاطيا projective ، مادام من الممكن أن يقرأه عدد غير محدود من القراء الممكنين ، في عدد لا محدود من السياقات الممكنة[٥] . ومهما يكن من أمر ، فالواقع أن هذه المسألة ليست نتيجة لأن النص قد كُتِب ، وإنما الخاصية ثقافية كامنة فيه . فالنص يَعْرِض قولا هو موضوع لنموذج معين من الاستهلاك . وبقدر ما هو موقف أو مقصد ضمني فهو أيضا مسألة شكل . كما أنه ليس في حاجة إلى أن يُكْتب . فأحاديث الرسول - على سبيل المثال - هي نصوص صريحة ، وإن تكن قد قيلت شِفاها في الأصل ، ثم انتقلت مشافهة ردحا من الزمن . والحديث الذي يُلْقى شفاها في يومنا يعد نصا . لماذا ؟ بسبب نماذج الدلالة المتضمنة فيه . وحتى إذا كان الحديث قد نشأ في موقف حوارى ، فإنه يتضمن إمكانات الدلالة التي تتجاوز ذلك الموقف . وليس من قبيل المصادفة أن النصوص المبكرة (مكتوبة أو شفاهية) كانت إلى حد ما نصوصاً مقدسة . ففي النص ترتبط مستويات المعنى المتعددة ارتباطا لا انفصام له : المعاني الحَرْفية (ذلك أن معظم الكلمات تتضمن معاني متعددة) للألفاظ نفسها ، ومعانيها في سياقات الجُمل الحاملة للأفكار ، ودلالة الأفكار مُرَتَّبة في أجزاء العمل المختلفة . . . إلخ . وهذا التعريف المستمر المتبادل ، وهذا التوتر ، هما اللذان يؤلفان النص .

ولكن ، ألا يعمل المؤرخون على مادة مكتوبة ، على نصوص ؟ بلى وكلا . فقد جرت العادة على الاعتقاد في التخصص المهني أنه على حين يتناول مؤرخو عصور ما قبل التاريخ ورجال الآثار المواد المتبقية من الحضارة ، فإن المؤرخين يشتغلون بالوثائق المكتوبة . وهذا التمييز آخذ في الانقراض ؛ ذلك لأن المؤرخين يوجهون الآن عناية أكبر إلى المواد المتبقية ، كما أن التاريخ الشفاهي يتوغل باقتحاماته داخل الحضارات المعاصرة والحضارات الأمية على السواء .

وأهم من ذلك أن المؤرخين نادرا ما يعاملون وثائقهم بوصفها نصوصا . وهذه هي الحال حتى عندما تكون الوثيقة موضوع البحث في قالب الحكاية . فإذا حكم النقد التاريخي على سرد زمني بسيط - على سبيل المثال - بأنه دقيق ، فإنه لا يعامل حينئذ بوصفه حكاية بل بوصفه مصدرا لمعطيات يمزجها المؤرخ أو يعيد مزجها بمعطيات أخرى في سلسلة جديدة . وهذه الإعادة لمزج المعطيات في سلسلة جديدة (أو السرد ، أو الوصف ، أو أي إطار

توضيحي آخر) هي التي تصنع التاريخ . والباحث الذي ظل مرتبطا بالشكل ، أو الذي قام بمجرد نسخ المعطيات في عدد من المصادر ، مثل هذا الباحث يودع في العالم السفلي للعرض الزمني chronicling أو في متحف العاديات . وينطبق هذا أكثر ما ينطبق على المؤرخين الذين يشتغلون بالمحفوظات archives . وهنا أيضا يكون فن المؤرخ هو أن يحكي قصة لم تكن الوثائق مخصصة لحكايتها في كثير من الأحيان . ويفحص السياق الإجمالي للوثيقة التي تم استخلاص المعطيات منها عادة - هذا إذا فحصت على الإطلاق - من حيث إنها تحدد صدق المعلومات أو كذبها . فهل من المستغرب بعد ذلك أن يعامل المؤرخون المواد الأدبية بهذه الطريقة نفسها ؟

ويخطىء «ريكير» عندما يرى أن الأحداث التي يقوم المؤرخ بتحليلها هي تلك التي يكون المجتمع أو الفترة موضوع البحث قد اختارتها وسجلتها بوصفها «تاريخية[6]» . وقد يكون هذا الرأي صادقا - بالضرورة - مادامت بعض الأحداث المعينة الأخرى لم تُسجل ؛ ولكنه - عرضا - قد لا يكون إلا عاملا مُحدِّدا limiting factor . فهذا مارك بلوك - مثلا - يستخدم أغاني الحقول الفرنسية ، التي مازالت حية حتى الآن ، في إعادة بناء كثير من التاريخ الاقتصادي للعصر الوسيط ، كما أن المؤرخين يعودون بانتظام إلى استخدام الوقائع التي وضعت للتيسير الإداري ، أو التي وردت عفوا في عملية لمحاولة تفسير شيء آخر[7] .

وبالطبع ، فإن كلا من المؤرخ والناقد الأدبي يقوم بالتفسير ، ولكنهما يفعلان ذلك - أيضا - بطرق متعارضة . فمن المفترض في كثير من الأحيان (بواسطة المؤرخين المبتدئين على سبيل المثال) أن المؤرخ يثبت أولا صحة الوقائع التاريخية التي يقف عليها ثم يحاول تفسيرها من بعد . بيد أن الوقائع التاريخية ليست شيئا نعثر عليه ، وإنما هي شيء نصنعه ؛ وصُنعها لا ينفصل عن تأويلها . فالحدث الماضي أو الوضع الماضي لا يصبح تاريخيا إلا بعد أن يقوم مؤرخ بعزله وتحديده ؛ وهذا العزل وهذا التحديد لا يتم إلا بعد أن يجعل الواقعة التاريخية الجديدة جزءا من عرض متسق ، يُقصد منه بدوره أن يمثل أو يفسِّر جانبا له دلالته في التطور التاريخي . فإذا كان أحد رجال البلاط يستخدم منديلا فهذا أمر قد يدخل في باب القصص على أحسن تقدير ، ولكنه يصبح أكثر دلالة عندما يُستخدم جزءا من الشواهد على اتباع هذه العادة في أوروبا . وتقديم هذه العادة قد يصبح بدوره واقعة تاريخية أكثر أهمية عندما يُنظر إليها بوصفها جزءا من اتجاه عام لسلوك يزداد تحضرا ، انحدر من المستويات العليا في المجتمع إلى المستويات الدنيا ، بحيث ينشىء مجتمعا أكثر خضوعا لتنظيم ذاته[8] .

والوقائع التاريخية وحدات من الفهم تُستخلص بجهد من الماضي ؛ ومن ثم فإن هذا الماضي لا يفعل بوصفه مجموعة من المعطيات الجاهزة ، بل بوصفه المجال التاريخي . ولما كان عدد هذه الوقائع لا متناهيا من حيث الإمكان ؛ ولما كان من الممكن أن تُجمع وتُفسَّر بعدد لامتناه من الطرق ، فإن ما يفعله المؤرخ هو أن يبدع عددا من الوقائع في أثناء ربطه هذه الوقائع بعضها إلى البعض الآخر في عدد من العلاقات .

وهذا هو ما يفعله الروائي أيضا - كما لاحظ ذلك عدد من الباحثين - فيما عدا أن «وقائعه» و«علاقاته» ينبغي أن تتمشى مع مجموعة مختلفة من المعايير[9] . وهكذا فإن ما يصنعه المؤرخ هو إبداع النص ؛ لا لأنه يكتب نتائجه فحسب أو لأنه يفعل ذلك في تناسق قل أو كثر ، أو أنه يصوغه في قالب قصصي ، وإنما يخلق المؤرخ شبكة من العلاقات بين عناصر متميزة من قبل ؛ وهذه الشبكة مشتركة مع جوهر السياق الذي يعرضها . وهذا هو ما يعنيه «إي . هـ . كار» E. H. Carr عندما يقول إن كل مؤرخ يجمع بين الكتابة والبحث في آن واحد ، حتى لو كانت الكتابة في رأسه فحسب[10] .

وعلى هذا النحو نجد أن النص بوصفه موضوعا للنقد الأدبي يقف - من عدة وجوه مهمة - في مضاد المجال التاريخي . فإذا كان النص بالنسبة للناقد أمرا مبالغا في تحديده ، فإن المجال التاريخي أمر يستهان بتحديده underdetermined . وحيث يضع المؤرخ شفرة ، أو يحوِّل الأشياء إلى شفرة ، يعمد الناقد إلى فك هذه الشفرة . (اعتاد المؤرخون - مثلما يفعل علماء الطبيعة - أن يفكوا الشفرة ، ولكن لم يحدث ذلك إلا عندما كان كل من التاريخ والطبيعة يُنظر إليهما على أنهما تعبير عن القدرة الإلهية ، أي بوصفهما علامات يمكن قراءتها للكشف عن تدبير الله . وأي مؤرخ يتخذ اليوم هذا المنحى تُسحب منه شهادته) .

وفي مقال لرولان بارت Roland Barthes عن بداية التحليل الأدبي تحت عنوان : «من أين نبدأ ؟» يشبِّه النص - على نحو ضمني - بنسيج محكم النسج عندما يتساءل : «كيف يمكن للمرء أن يسحب الخيط الأول ؟» ذلك أن عملية النقد الأدبي تبدأ بنوع من نَسْل الخيوط . فالنص هنا - مختلفا في ذلك عن المجال التاريخي - يكون قد نسج عناصره فعلا بعضها إلى البعض الآخر ، وعلى الناقد أن يميز بينها وأن يحدد علاقاتها . فإذا كان ناقدا مبدعا ، فإنه يفعل ذلك بطرق جديدة ، بيد أن نشاطه الأصلي ينبغي أن يكون تحليليا .

ويكاد المرء يسمع القارىء معترضا : إن نقاد الأدب أيضا يضمون تصوراتهم المنفصلة في مجموعات كلية ، وهم أيضا يبدعون النصوص أثناء عملهم . هذا حق بكل تأكيد ؛ وعلى هذا النحو يتبنى النقاد معايير العرض التي يلتزم بها جميع الباحثين في العلوم الإنسانية . غير أن هذه العملية تتصل اتصالا مختلفا بنشاط التحليل العقلي الأوَّلي ؛ ذلك لأنها إبداع لنص ثان ، طفيلي على النص الأول . وفي استطاعة المرء أن يتصور نقدا أدبيا يضع كثيرا من التركيز على فك الشفرة الأصل ، وعلى النشاط التحليلي ، بحيث لا يضع من التركيز على العملية الثانية ، أعني على العملية التركيبية synthetic process ، بأكثر مما تسمح به احتياجات الاتصال . ومن اتجاهات النقد اللاحق على البنائية post—structuralist اتجاه ينزع إلى رفض النشاط التركيبي الذي يتلو التحليل . وفي بعض المؤلفات المتأخرة لكل من «رولان بارت» و«جاك ديريدا» Jacques Derrida ، تترك

التصورات المشتقة من دراسة النصوص الأدبية – تترك عمدا على هيئة شذرات ، وفي حالة غير متكاملة . والهدف من ذلك هو عرض ذلك النمط من النظام المتضمن في النص الأدبي النموذجي ورفضه في آن واحد(١٢) . وقد تكون النتائج نزعة مدرسية مفرطة الغرابة ، وربما أزعجت كثيرا من القراء . ولكنها ما برحت نماذج معترفاً بها في النقد الأدبي . ولكن ، من العسير على المرء أن يتصور شيئا كهذا في التاريخ . وليس من شك أن الباحثين يستطيعون ، بل لقد نشروا حقا قوائم من الوقائع ، ولكن ، ما من أحد يمكن أن يعدّ هذه تاريخا ، بل إنها لا تعد – فضلا عن هذا – إلا مجرد تخطيط إجمالي لتاريخ عندما يتم انتقاؤ ها على نحو تعمل فيه بوصفها سلسلة ذات دلالة حقا (مثل جدول الأسعار ، أو التواريخ الخاصة بمملكة ما) . وفي هذه الحالة بالطبع يكون التخطيط الإجمالي للنص حاضرا ، ولا يبقى إلا وضع التضمينات وراء الانتقاء ، وترتيب المجموعة في كلمات .

وهذا الرأى الذى فصلناه عن النقد الأدبي يدين بالكثير لمدارس النقد الجديدة الأنجلو – أمريكية ، وإلى النزعة البنائية الفرنسية . وهذا الرأى لا يستبعد الأشكال الأخرى من البحث الأدبي ، وإنما يلفت الأنظار إلى بعض الجوانب التى تنطوى عليها تلك العمليات . خذ مثلا التاريخ الأدبي . هل يمكن أن يخضع هذا العلم لعملية تحليل نسيجه ، أو لضرب من التفكيك ؟ وهنا ينبغى أن يبدأ المرء بالتمييز بين المعنيين اللذين تدل عليهما هذه الكلمة . وأحدهما هو تاريخ العلاقات بين عمل أدبي وعمل آخر ، وأوجه التشابه والاختلاف بينهما ، وتأثير أحدهما على الآخر . . الخ . أما المعنى الثانى فهو تاريخ كيفية كتابة هذا العمل الأدبي المعين . والمعنى الأول من هذين المعنيين هو وحده التاريخ الأدبي كما أوضح ذلك «تودوروف» Todorov ، أما المعنى الثانى فيطلق عليه اسم «سوسيولوجية الإنتاج الأدبي(١٣)» ، ولكنه يمكن أن يكون أيضا تاريخ الإنتاج الأدبي ؛ ومن حيث هو كذلك يمكن أن يكون فرعا من علم الاجتماع أو التاريخ ، ومن ثم يخضع لقواعد هذا العلم(١٤) .

والحق أن التاريخ الأدبي ما برح قائما على دراسة النص . فلكى نتحدث عن ظهور نمط معين من الأبطال في تراث أدبي ، كان لابد للمرء من أن يعزل ويحدد بادىء الأمر ذلك البطل المعين في النصوص المفردة ، وهذا أمر لا يتم على الوجه الصحيح إلا باللجوء إلى التحليل الأدبي . وهكذا ينبغى أن نمارس النشاط الزمنى المتعاقب diachronic على نتائج التحليلات المتزامنة synchronic . ويصدق هذا أيضا إذا كان الناقد يتحدث عن حركة أدبية ، أو نوع أدبي ، أو نسق من الأنواع . . الخ(١٥) . والبديل إما أن يكون محاولة حدسية للإحاطة بالعمل ككل وعلى الفور (وهو منهج لا يمكن التعويل عليه لمجرد أن عددا قليلا من الباحثين اللامعين من ذوى الاطلاع الواسع قد توصلوا عرضا إلى نتائج صحيحة بالسير على هذا النهج) ، أو الاستخلاص غير النقدى لعناصر أدبية من السياق . وكذلك لا يمكن أن يعد تفسير عمل ما في سياقه التاريخى أو الاجتماعى استثناءً من هذا الحكم . فالأعمال الأدبية تعكس في معظم الأحيان مجتمعها ، كما يمكن أن تعكس أيضا تقسيمه إلى طبقات اجتماعية ، ولكن من المحال منطقيا إرساء هذه الأفكار إذا لم يكن الجزء الأدبي من المعادلة مشتقاً من التحليل الأدبي . بل إن التحليل الأدبي – حتى بالنسبة للتفسير الماركسى – يعد خطوة وسيطة ضرورية . وما يقوله «ريكير» عن النزعة البنائية بأنها الخطوة التى تميز الاختلاف بين تفسير «ساذج» وتفسير «نقدى» للنص ، ينطبق حقا على أشكال التحليل الأدبي جميعا(١٦) .

ومن ثمّ فإن التاريخ الأدبي – كغيره من أشكال البحث الأدبي الأخرى – يدور حول النصوص . ومن حيث هو كذلك فإن إجراءاته تختلف عن إجراءات التاريخ التى تتناول الأحداث . ولكن ماذا لو كان للأحداث الشكل نفسه الذى تتخذه النصوص ؟ في هذه الحالة يمكن أن تُعامَل بالطريقة نفسها . هذا الموقف قام «ريكير» بتفصيله في مناقشة تقول إن «الفعل الدال» meaningful action «يمكن عدّه نصا» ، وأن موضوع «العلوم الإنسانية . . . يكشف عن بعض السمات المكونة للنص بوصفه نصا(١٧)» . ويساعد فحص هذه المناقشة المهمة التى ساقها «ريكير» على توضيح موقفنا من هذه النقطة .

تنبع إحدى الصعوبات الأولية من أن «ريكير» ينحو في هذه المناقشة إلى استخدام مصطلحىْ «العلوم الإنسانية» و «العلوم الاجتماعية» الواحد مكان الآخر . وفي اللغة الفرنسية يشير تعبير sciences humaines إلى مجموعة من العلوم الاجتماعية تضم ما يسمى في اللغة الإنجليزية بالإنسانيات humanities . وفضلا عن ذلك ، يستخدم «ريكير» هذا التعبير أيضا ترجمة للمصطلح الألمانى Geisteswissenschaften (أو علوم الروح) الذى يشمل الإنسانيات بصورة مؤكدة ، على حين أن العلوم الاجتماعية بمفردها لا تشمل كل علم التاريخ كما ناقشناه فيما سبق . ومن الواضح أن بعض حجج «ريكير» تنطبق مباشرة على العلوم الاجتماعية ، على حين أن بعضها الآخر – كما سنرى فيما بعد – يبدو أنه موجه للتاريخ(١٨) ومن ثمّ ، وللأغراض التى يرمى إليها هذا البحث ، سنقوم بتقييم حجة «ريكير» من حيث انطباقها على التاريخ وحده ، معترفين بأن هذا قد يقلل من ثرائها على نحو جائر – وذلك عندما نتجاهل انطباقها الممكن على العلوم الاجتماعية .

إن كثيرا من أبحاث «ريكير» في علوم التفسير hermeneutics والعلوم الإنسانية يمكن أن تعد محاولة لإدخال جوانب أخرى من التجربة الإنسانية داخل إطار «دراسة النص» textuality ، ومن ثم في علوم التفسير . فهو يصف النصوص – على سبيل المثال – بأنها تتسم بتلك «الابتعادية» distanciation التى هى «سمة أساسية للطابع التاريخى historicity الذى يميز التجربة الإنسانية ، وأعنى به أنها اتصال في البعد ومن خلاله(١٩)» . ويترتب على هذا أن التجربة الإنسانية ليست قابلة لأن تُقرأ فحسب ، بل إن شكلها أيضا سابق على الوجود pre—exists مما يجعل اتصالها ممكنا . ويضع « ريكير » نظرية « أوستن » Austin و«سيرل» Searle عن «القول – الفعل» في صورة عكسية بأن يحاول بيان أن مقولاتها الثلاث عن القول بوصفه

حدثا يمكن أن تنطبق على الأحداث الدالة لتؤلف حدثا - قولا event — speech . وهنا نرى مرة أخرى أن المناقشة قائمة على افتراض أن الأحداث تنطوى على معنى[٢٠] . وتضمينات حجة «ريكير» عن التاريخ تبدو صريحة فى الفقرات التالية :

«نحن نقول إن هذا الحدث أو ذاك قد ترك أثره على عصره[٢١]» .

«ألا نستطيع أن نقول إن التاريخ هو نفسه سجل للفعل الإنسانى ؟»

التاريخ هو شبيه - الشىء quasi—thing الذى يترك عليه الفعل الإنسانى «أثرا» ، ويضع عليه علامته (أو خاتمه) . ومن ثم كانت إمكانية «المحفوظات» . وقبل وجود المحفوظات التى كتبها عمدا أصحاب المذكرات ، كانت هناك العملية المستمرة «لتسجيل» الفعل الإنسانى الذى هو التاريخ بوصفه مجموع «العلامات» marks ، . . . هذا التقنيم (أو الأقنمة) للتاريخ يمكن أن نرفضه بوصفه زيفا ، ولكن هذا الزيف قد تحصَّن جيدا داخل العملية التى يصير بها الفعل الإنسانى فعلا اجتماعيا عندما يكتب فى محفوظات التاريخ[٢٢] .

والواقع أن الأفعال الإنسانية تترك آثارا على الآخرين ، وعلى بيئتهم - غير أن هذا يصدق بحق على الأفعال الإنسانية جميعا ، بما فى ذلك كثير من الأفعال التى لم يهتم بها مؤرخ على الإطلاق . ولكن يبدو أن جوهر الحجة التى ساقها «ريكير» يكمن فى غموض مفاهيمه عن التسجيل recording و «الأثر» trace ، والمحفوظات archives . فإذا كانت عملية التسجيل تعنى الأفعال الدالة فى الكشف عن الأحداث ، فلا مناص عندئذ من أن نقبلها بوصفها عملية مثالية ، لا تحتاج إلى أن يعترف بها أو يقرأها أحد إلا بعد زمان طويل ، وأن موضعها من «السجل» سيكون عرضة لمناقشة الملاحظين من مختلف الأزمنة والآراء . وإذا أخذ السجل بالمعنى الثانى ، أعنى الأحداث ذات الأهمية الاجتماعية الكافية لكى تترك أثرا ماديا (وتكون عادة على هيئة وثيقة ، وإن لم تكن بالضرورة كذلك) يمكن أن يستخدمه المؤرخ - فهنا تظهر مجموعة أخرى من المشكلات . فالسجلات المادية للمجتمعات السابقة ، والمحفوظات (الرسمية وغير الرسمية ، والمكتوبة والشفاهية) لا تتألف بالضرورة من الأحداث ذات الدلالة التاريخية . وكثير من المواد قد جُمع للتيسير الإدارى أو لأغراض لا تمت بصلة إلى اهتمامات المؤرخين ، أو إلى أى حكم تاريخى له دلالة أو مغزى . ومن ناحية أخرى ، ثمة مناطق كثيرة يتمنى المؤرخون أن يحصلوا على معلومات عنها ، ولكنهم لا يفلحون ، وقد لا يفلحون أبدا . هناك منطق لبقاء المعلومات ، ولكن ليس هذا المنطق هو نفسه المنطق الذى تنقله هذه المعلومات . فعلى أى مستوى تظهر هذه الأحداث الدالة ؟ إنها تبدأ فى الظهور مع ما يسميهم «ريكير» «بأصحاب المذكرات» memoralists ؛ أى مع الكتاب الذين يسعون إلى اختيار ما هو دال وحفظه ، وإن لم يكن معيار الدلالة عندهم هو فى ذاته معيار مؤرخ اليوم . ولكن ليس من شك أن لدينا هنا بدايات النص ،

وأننا نترك المجال التاريخى لمجال التاريخ . وهكذا ، فإن محاولة النظر إلى المجال التاريخى بوصفه مالكا لخصائص النص يؤدى بنا - بدلا من ذلك - إلى هذه النتيجة ، ألا وهى أن إبداع ماض له معنى هو عملية تنصيص textification ، سواء كان النص هو ما كتبه مؤرخ محترف أو نظرة مجتمع مقبولة بوجه عام إلى ماضيه . فليس الأمر إذن أن نرفض «تقنيم ريكير للتاريخ بوصفه مغالطة» ، ولكن لأنه يشوه إجراءات المؤرخين .

فإذا لم يكن المجال التاريخى متجانسا مع النص ، وكانت الإجراءات التى يستخدمها الناقد الأدبى والمؤرخ مختلفة اختلافا شديدا ، فليس معنى ذلك أن الخدمة الوحيدة التى يمكن أن يؤديها كل منها للآخر هى التحذير من الأخطاء المنهجية المضادة والمعادلة . ففى هذه الحالة يمكن أن يعنى الاختلاف نوعا من التكامل . والعلم المبدع للنص يتلاءم مع العلم المحلل للنص تلاؤم اليد للقفاز . فإذا رجعنا إلى الرسم التوضيحى ، كان من اليسير أن نرى أننا نستطيع بمزج المجموعتين أن نصل إلى التحليل الأدبى للنصوص التاريخية (أعنى النصوص التى يكتبها مؤرخون) ، ويكون ذلك فى مصطلحنا هو النقد الأدبى للتاريخ .

ويكون التحليل الأدبى لأنواع التاريخ علما من الدرجة الثانية (أعنى علما يتخذ موضوعه من نتائج علم آخر) ، ومن ثم يكون نوعا من «ما بعد التاريخ» meta—history . وبالطبع فإن هذه «الما بعد» فيما بعد التاريخ (مثل الما بعد فى «ما بعد النقد») يمكن أن تُفهم على أنحاء شتى : فيمكن أن تكون إجراءً يكرر نشاط العلم الأول على نفسه ، أى يكون تاريخا للتاريخ . وعلى سبيل المثال ، يقوم «باتريك هاتون» Patrick Hutton بفحص التاريخ فحصا تاريخيا عندما يذهب إلى أن اهتمام العقليات التاريخية بنموذج النزعة الاجتماعية المتزايدة والتحكم الذاتى فى الغرب الحديث - شاهد على أهمية هذه الضغوط على المجتمع المعاصر[٢٣] .

وهناك منهج ثان بَعْد - التاريخى meta—historical يمكن أن يقوم على التأكد من صحة النص validation ؛ أعنى فحص النصوص التاريخية لمعرفة مدى مطابقتها لمعايير التاريخ المنهجية . وهذه العملية توجد عادة فى المجلات الأكاديمية . وثمة تناول ثالث يمكن أن يكون محاولة مجرد وصف الكتابة التاريخية وتنظيمها فى مقولات . وتسمى هذه العملية عادة بالكتابة التاريخية historiography ، ولكنها ما إن تحاول الصعود إلى مستوى من التعقيد حتى تجد نفسها مرغمة على الاستعارة من أحد أنماط «ما بعد التاريخ» الأخرى . والدراسة الأخيرة للتاريخ ، التى تندرج تحت المرتبة الثانية ، هى إذن تطبيق - فرع آخر من العلم غير التاريخ على نصوص المؤرخ . وعلى هذا تكون الفلسفة التحليلية للتاريخ شيئاً ، والنقد الأدبى للتاريخ الذى أود تسميته التاريخ النقدى crita—history ، شيئا آخر .

فإذا كان التاريخ - كما سبق أن قلنا - عملية تنصيص ، فإن النقد الأدبى له ينطوى آليا على تضمينات تجاوز أى علم

للنصوص . وبينا يمكن أن يكون التاريخ النقدى بعيدا عن مسائل صحة النصوص وتاريخ التاريخ ، فإن اهتمامه بعمليات إبداع التاريخ تُسْند إليه - بوضوح - دورا يلعبه فى كل منها .

وظهور التاريخ النقدى على هذه الصورة المكتملة النضج يعد تطورا حديثا نسبيا . ويبدو أنه خرج مزدهرا فى وقت واحد من التاريخ والنقد الأدبى على السواء . أما فى أوساط المؤرخين ، فقد كان السبب الرئيسى هو الهجوم الذى شنه منتصف القرن العشرين على سيادة الأشكال الأدبية التاريخية التقليدية المرتبطة أصلا بمدرسة مؤرخى الحوليات[٢٤] ، وبحساسية المؤرخين اللاحقة بالنسبة لمسائل الشكل الأدبى وتضميناته التفسيرية . أما فى أوساط نقاد الأدب ، فيبدو أن هذا الاهتمام جزء من الإمبريالية العلمية التى دفعت النقاد إلى تدريب أبصارهم على مواد كانت تعد فيما سبق مواد غير أدبية ، من الكتب المنزلية والإعلانات ، إلى مجلدات الباحثين الحافلة بالحقائق[٢٥] . وأيا كانت الأسباب ، فإن هذه الأبوة المزدوجة تبشر بصحة طيبة للطفل .

وقد أشار واحد من رواد التاريخ النقدى هو «ديفيد ليفين» David Levin إلى نقطة قيمة هى أن النقد الأدبى الصحيح للتاريخ ينبغى ألا يقتصر اهتمامه على الأسلوب وحده ، أى على القضايا الأدبية التى توصف وصفا ضيق الأفق بأنها لا تاريخية أو خارج التاريخ . وقد أقام هذا الرأى على القواعد الخاصة بنوع التاريخ genre of history . فما دام التاريخ يقتضى نوعا معينا من الكتابة الصادقة ، فإن التاريخ المزيل فى حججه وشواهده - وإن يكن مكتوبا بأسلوب جيد - ما يرح تاريخا سيئا ، سواء من وجهة نظر الناقد الأدبى أو من وجهة نظر المؤرخ[٢٦] . غير أن هذه الحجة ، كما يُبَيّنْ ذلك مناقشة ليڤين نفسها - يمكن أن تصل إلى أبعد من ذلك . فما دام النشاط التاريخى نشاطا يختص بإبداع النص ، فإن أية وسيلة أدبية ، سواء أكانت تركيب النص ككل من خلال الفقرات السردية والتحليلية والتلخيصية ، أم كانت اختيارات للصور والمصطلحات نفسها - هذه الوسيلة تشكل ، لا مجرد التأثير على التفسير التاريخى ، بل نسيج هذا التفسير التاريخى نفسه . ويعرف فلاسفة التاريخ جيدا أن الحكاية (أو السرد القصصى) شكل من أشكال التفسير[٢٧] - ولكننا نستطيع أن نضيف أيضا ، وكذلك سائر الأشكال الأخرى للكتابة التاريخية .

وهذه الصلة الحميمة بين التفسير القصصى والتاريخى هى الأساس لأهم المؤلفات وأشدها طموحا فى التاريخ النقدى ، وهو كتاب «ما وراء التاريخ» Metahistory ، تأليف هايدن وايت Hayden White ؛ وعنوانه الفرعى : «الخيال التاريخى فى أوروبا القرن التاسع عشر» . وكتاب «وايت» هذا يعمد إلى تطبيق مقولات نورثروب فراى Northrop Frye القصصية عن الملهاوى والمأساوى والرومانسى والهجائى أو التهكمى على مؤلفات هيجل وماركس ونيتشه ، وكذلك على مؤلفات ميشليه ورانكه وبوركهارت وتوكڤيل وكروتشه . ويصف «وايت» أشكال بناء «الحبكة» emplotment هذه بأنها حكايات خيالية لفظية verbal fictions ، ويجادل بأن شيئا منها لا يوجد فى الأحداث التاريخية نفسها ؛ وإنما تكون عندما يطرحها المؤرخ فى قصة . غير أن «ما وراء التاريخ» يبسط تحليل نصوصه التاريخية ليشمل ما أسماه وايت أشكال الحجة (شكلية ، آلية ، عضوية ، سياقية contextualist) ، وأخيرا إلى الأشكال الأكثر ألفة للتضمين الأيديولوجى . ولعل أبعد التمييزات التى يستغلها المؤلف عن الإقناع هى تلك التى أسماها الأشكال المجازية tropological ، أى ميل المؤرخ إلى صياغة مادته فى أسلوب استعارى مجازى ، واللجوء إلى الكناية والتهكم[٢٨] .

ومن الجلى أن نجاح مشروع «وايت» يرتبط ارتباطا وثيقا بما تمتاز به مقولاته من تلاؤم . وفى إجابة مباشرة عن هذا السؤال برر «هايدن وايت» تلاؤم أنماط الحبكة بقوله مادامت هذه هى أنماط الحبكة المألوفة للقراء ، فما على المؤرخ إلا أن يتبناها إذا أراد أن يكون مفهوما . وهذا يفترض بالطبع أن توقعات القارىء من القصص التاريخية مماثلة لتوقعاته من القصص الخيالية[٢٩] .

ويتخذ «راينيتس» Reinitz سبيلا آخر بدراسته لأربعة من المؤرخين الأمريكيين المحترفين المعاصرين وتصنيفه لمؤلفاتهم وفقا لوجود ما أطلق عليه عبارة «التهكم النيبورى» niebuhrian irony أو غيابه . وقد كانت هذه العبارة مبدأ تنظيميا يقوم بالوظيفة التى قامت به اتجاهات «وايت» ، والذى يوحى بأن النتائج المترتبة على أفعال الناس ، كثيرا ما تكون شيئا آخر غير ما قصدوا إليه[٣٠] ، وليس منهج «راينيتس» جزئيا بدلا من أن يكون شاملا فحسب ، وإنما يبحث أيضا عن مقولات وضعت خصيصا من أجل النصوص التاريخية موضوع المناقشة ، بدلا من أن يحاول - كما فعل «هايدن وايت» - أن يضع تضمينات شاملة من التصنيفات المأخوذة من الأدب غير التاريخى . أما مسألة إلى أى مدى تتماثل الأبنية الأدبية الأساسية للكتابة التاريخية مع أبنية الأشكال الأدبية الأخرى (أو إلى أى مدى هى مستمدة منها) - فمن الواضح أن هذه المسألة ستظل مسألة مهمة .

ومهما يكن الاستقلال الذاتى الممكن الذى تتمتع به الأبنية التاريخية - النصية فى الغرب ، فإنه لاجدال فى أن الكتابة التاريخية فى الثقافات غير الغربية قد اتخذ التعبير عنها فى أحايين كثيرة أشكالا مختلفة تماما . وهذه الإختلافات أدّت فى بعض الأحيان إلى إساءة فهم استراتيجياتها النصّية . ومن ثم ، يمكن أن تكون أنفع الخدمات التى يسديها التاريخ النقدى هى تفسير المذاهب التاريخية المختفية تحت الأشكال الأدبية غير المألوفة . وقد تم هذا بالنسبة لاثنين من المؤرخين المسلمين : البيهقى الفارسى على يد «ماريلين ولدمان» Marilyn Waldman ، والمملوك الصفدى بواسطة فدوى مالطى دوجلاس[٣١] .

غير أن التاريخ النقدى يعد بالكثير للمؤرخين جميعا . ومن الممكن أن نتساءل - كما اقترح «هايدن وايت» - إلى أى مدى سيعمل على تيسير مشقة كتابة الرسائل الجامعية[٣٢] ، ولكن من المؤكد أنه سيجعل المؤرخين أكثر وعيا بالدلالة التفسيرية لاستراتيجياتهم الأدبية ، كما يمكن أن يؤدى إلى إدراك أن القضايا الأدبية - فى نهاية التحليل - ماهى إلا قضايا تاريخية أيضا .

ولم يكن نقد النصوص التاريخية هو المنطقة الوحيدة التي اقتحم فيها النقد الأدبي مجال التاريخ ؛ فالاتجاه الإمبريالي للنقد الأدبي – الذي ذكرناه آنفا – قد أغرى النقاد بتحليل المجتمع . وطبق استخدام الأساليب الفنية في النقد الأدبي على موضوع ما ، يقتضي أن يمتلك – على الأقل لأغراض التحليل الخاصة بالبحث – بعض خصائص النص . ويتألف جراب الحيل المنهجية للنقد الأدبي من مجموعة من الأساليب الفنية التي أثبتت فائدتها في تناول النصوص . ولكن إذا كان المجال التاريخي يفتقر إلى شكل النص – كما ناقشنا هذا الموضوع في اتساق من قبل – فإن ما يفعله الناقد الأدبي عندئذ هو أنه يتصدى للمجال التاريخي ، أو – إن شئنا الدقة – لجزء من المجال التاريخي ، وكأنه نص . والاختلاف الرئيسي بين هذه العملية والنقد الأدبي التقليدي هو أن مناهج البحث في النقد التقليدي ظلت طيلة أعوام متعاقبة ، مصوغة على نموذج النص ؛ كانت قد تلقت بصمة النص ، على حين أنه في التحليل الأدبي للمجال التاريخي ، تكون عناصر هذا المجال هي التي تصاغ – بدورها – وفقا للنموذج ، وهي تتلقى بصمة مناهج البحث الأدبي .

وعلى هذا ، فإن التحليل الأدبي للمجال التاريخي ، ما هو إلا وسيلة لتفسير هذا المجال ؛ ولابد من الحكم على أخطاره المحتملة ، أو استخداماته في حدود التضمينات الخاصة بمثل هذه المعاملة . ومما يتفق مع العقل مثلا أنه كلما كان عنصر معين من عناصر المجال التاريخي أقرب في طبيعته إلى أن يكون نصا ، كان تحليل النقد الأدبي له أكثر فائدة .

وفضلا عن ذلك فإن منهجيات البحث الأدبي النقدي تتباين من حيث قابليتها الممكنة للتطبيق على المواد غير النصية non–textual materials . وهنا تكون مجموعة الأساليب الفنية (التقنيات) والافتراضات التي تندرج تحت اسم «البنائية» ذات ميزة واضحة . ذلك أن البنائية – وبخاصة فرعها المتعلق بالعلامات semiotics – تنحو إلى معاملة النصوص نفسها بوصفها أنواعا في جنس أكبر من الرسائل messages ؛ أعني أنها تعكس أنساقا تقوم على قواعد للاتصال أو للتعبير الحضاري . ومن ثم ، فإن تطبيق مثل هذه الأساليب الفنية على أنواع معينة من الظواهر الاجتماعية غير النصيَّة ، يضع عددا قليلا من المشكلات المتعلقة بمناهج البحث . والنموذج المتميز في هذا المجال هو تحليل «رولان بارت» للموضة fashion بوصفها نسقا من العلامات[٣٣] ؛ وهذا المنهج يمكن أن يُطَبَّق بسهولة على مجموعة متنوعة من الظواهر الاجتماعية . وهناك تفرقة مهمة وضعها «جريماس» Greimas ، هي أن مثل هذه الأنساق – على خلاف النصوص الحقيقية – لا تتألف من حديث يتكون هو نفسه من وحدات لها في ذاتها معان واضحة (كالكلمات مثلا) من شأنها أن تنشىء الاتصال ، ومن ثم فإن دلالتها (أو أهم دلالاتها) تعمل على مستوى النسق ككل[٣٤] .

ولما كان نقاد الأدب قد عنوا منذ أمد طويل بأنساق المضمون عندما تظهر في نصوص ، فلا غرابة إذن في تطبيق النقد على المذاهب الأيديولوجية ، ولا سيما أن هذه المذاهب تظهر في نصوص . وقد أقيم جسرٌ في هذا الاتجاه فعلا ، أقامه النقاد الذين يتصدون لتحليل نصوص الاتصال الجماهيري المتعلقة بالتضمينات الأيديولوجية[٣٥] . فليس من شك أن حركات الجماهير السياسية الحديثة تمزج الأيديولوجيات بتطويع وسائل الاتصال الجماهيرية ، وفي حالة كثير من الحركات المتطرفة ، بالطقوس السياسية التي تبدأ من المهرجانات والاستعراضات ، وتنتهي برحلات الحجيج[٣٦] . ومن ثم ، فإنه بالنسبة للأحزاب الفاشية كانت المناهج التي تستوعب الأنشطة التعبوية (بما في ذلك الدعاية بكل أشكالها) في أنساق شبيهة بالنصوص – واعدة بالكثير . وثمة تمرين طموح من هذا النوع ، قام بتنفيذه «جان – بيير فاي» Jean–Pierre Faye في كتابه العملاق «اللغات الشمولية» الذي كرسه لدراسة النازية . والواقع أن «ج – فاي» يحيل جانبين مختلفين من جوانب المجال التاريخي إلى نصوص . وعلى الرغم من عنوان كتابه ، فإن النموذج الذي يسعى إليه ليس النسق اللغوي في المقام الأول ، بل فكرة «فن السرد القصصي» idea of narrativity . وإحدى هذه «الحكايات» هي التغيرات الاقتصادية . وهو إذ يستعير بحرية من ماركس ، يشير إلى لغة المتاجرة (ونقد الاقتصاد السياسي) ، ثم يتصور بعد ذلك تطورها بوصفه حكاية . والحكاية الثانية هي الحكاية الأكثر قابلية للتنبؤ عن الأيديولوجية النازية في علاقتها بمذاهب الفكر الأخرى لليمين الألماني . ورأى المؤلف الذي لا غرابة فيه أن النازية وصلت إلى نقطة اتصال بين تطورين : أحدهما اقتصادي والآخر أيديولوجي[٣٧] . ويبدو أن التطور الأخير من هذين التطورين هو الذي أفاد من المعالجة بالمصطلح النقدي الأدبي .

وبالطبع ، يمكن أن نتساءل : هل كان هذا التمرين جديرا بالعناء ؟ ماذا يستطيع أن يقدم التناول النقدي الأدبي ولا نستطيع أن نفهمه بالوسائل الأكثر تقليدية ؟ ذلك أن الميزة الرئيسية لتناول يعامل الماضي وكأنه نص هو أنه يعامل الماضي بوصفه مكونا من عناصر مترابطة ترابطا يضفي عليها المعنى ؛ عناصر تتعدد تجميعاتها التفسيرية الممكنة ، وأن هذا التناول ينظر إلى الماضي في حدود متزامنة على نحو محكم .

فإذا رجعنا إلى الخاصية الثانية ، وهي الاتجاه إلى أن نقيم – على نحو آلي – تحليلا متزامنا ، كان لدينا مبدأ يسير ظاهريا في اتجاه مضاد لكل ما يعتز به معظم المؤرخين . ذلك أن معظم المؤرخين قد فطموا على فكرة «أساسية التغير» . والفقرة التي تُرَدَّد كثيرا ، والتي يقول فيها هرقليطس إن المرء لا ينزل إلى النهر الواحد مرتين – هذه الفقرة يأخذها معظم المؤرخين على أنها تعبير عن حقيقة واضحة بذاتها . ولما كان الواقع الاجتماعي في تغير مستمر ، فإن أي مذهب وصفي يتغاضى عن هذه الحقيقة يسيء إلى الواقع .

بيد أن هذه الحقيقة – شأنها في ذلك شأن معظم الحقائق الواضحة بذاتها – واضحة أكثر من كونها صادقة صدقا تاما ، على الأقل في حدود الكتابة التاريخية . فالمؤرخون يصفون التغير عادة من خلال وسيلة السرد القصصي . غير أن هذا القصص

ليس عَرْضا حقيقيا للواقع بقدر ما هو نسق للتفسير . وهناك على سبيل المثال - كما أشار إلى ذلك أتكنسون Atkinson وفيشر Fischer - ضروب من الأسئلة تكون الحكاية أنسب شكل لتفسيرها[٣٨] .

ولكننا عندما نقول إن الحكاية نسق للتفسير ، فإننا نقول أيضا إنها تضع افتراضات ؛ أعنى أنها وسيلة لعرض الواقع . وكثيرا ما يقال إن التاريخ هو قصة النجاح ، كما أدرك المؤرخون أن طريقتهم التقليدية فى بناء الحكايات تميز أولئك الذين صعدوا إلى القمة . هذا الاتجاه يتصل اتصالا وثيقا بمغالطة من «مغالطات» فيشر ، هى نزعة العرض القصصية narrative presentism . وهذه تشير إلى ميل المؤرخين إلى أن يتعقبوا فى حكاياتهم أصول التطورات الأخيرة ، بأن ينشئوا موقفا يجعلون فيه الجانب موضوع البحث - أكثر أهمية فى فترة زمنية مبكرة عن تلك التى كان فيها فعلا . ويعتقد فيشر أن هذه المشكلة يمكن معالجتها بالتركيز على نطاق أوسع من الجوانب فى كل المراحل الزمنية التى تغطيها الحكاية[٣٩] . بيد أن الحس المشترك يبين أنه إذا كان لابد لهذه العملية أن تتم بكفاءة لاستبعاد أى نوع من التحيز الذى يهتم به فيشر ، فإن الحكاية تصبح عندئذ غير عملية لضخامتها .

والمشكلة - إذا كان لابد أن نتصورها بوصفها مشكلة - أكثر جذرية فى الواقع مما يوحى به رأى فيشر . فالحكايات - على حد تعبير هايدن وايت - هى قصص خيالية أدبية[٤٠] . فهى - بطبيعتها - لا تلتقط جوانب من المجال التاريخى فى منظور مستقبلها فحسب ، ولكنها تؤكد أيضا الصلة الزمنية التعاقبية diachronic للأحداث (وحتى اختيار مفهوم الحدث يفعل ذلك) على حساب العلاقات المتزامنة بين الظواهر . وفى الحكايات التاريخية ترتبط أحداث الحالات المختلفة للتطورات ارتباطا ضمنيا أو صريحا من خلال المفهوم التاريخى للسببية . وهذا هو الحال على نحو يكاد يكون شاملا ، حتى عندما تُستخدم أفعال مثل : «يؤدى إلى» بدلا من «يسبب» to cause . وكما لاحظنا آنفا[٤١] ، يستخدم المؤرخون فكرة «السببية» فى تنوع واسع من الطرق المختلفة ، ولكنهم يقصدون - بوجه عام - ضربا من الصلة الضرورية بين مجموعة من الأحداث فى سلسلة متعاقبة وبين مجموعة أخرى . وهذا ينحو إلى إحداث الأثر الذى وصفه «فرانسوا فوريه» François Furet بقوله : «الماضى مجال للممكنات التى يبدو ما يحدث فى داخله - بعد فوات الأوان - على أنه المستقبل الوحيد لهذا الماضى»[٤٢] . وأخيرا ، إذا كان التاريخ النقدى قد برهن على شىء ، فهو أن القالب القصصى يجلب معه مجموعة كبيرة من الافتراضات .

بيد أن هذه الآفة - كما يعرف ذلك أى ناقد أدبى - ليست مقصورة على الحكاية ، ولكنها شائعة بين النصوص جميعا . فالمسألة ليست إذن تجنب الافتراضات المرتبطة بقالب أدبى معين ، ولكن مسألة توازن التضمينات التى لا سبيل إلى تجنبها فى أحد القوالب بالتضمينات الموجودة فى قالب آخر . وفى هذا السياق يمدنا التحليل المتزامن الصارم بمجموعة مضادة من التحيزات . وهذه النقطة بالذات أوضحها الماركسى هنرى ليفڤر Henri Lefebver وهو يعنى مقصدا مضادا . ففى حجاجه ضد ما أسماه «الأيديولوجية البنائية» ، يزعم ليفڤر أن النزعة البنائية بتركيزها على العلاقات المتزامنة تقلل من قيمة التغير الاجتماعى ، ومن عمليات البناء والهدم التى تجرى حول جميع الأبنية ومن خلالها . ولهذا السبب يذهب إلى أن تلك النزعة محافظة فى جوهرها[٤٣] . وقد أحسن اختيار هذه النقطة (وإن تكن خاضعة لتحديدها مادامت البنائية قد استخدمت أيضا لإلقاء ضوء لا يتملق الأوضاع القائمة) ، غير أن العكس أيضا صحيح . فإذا كان للمعالجات المتزامنة تضمينات أيديولوجية ، فلا بد بالضرورة أن يكون للمعالجات الزمنية المتعاقبة مثلها ، وللسبب نفسه ، فإن لم تتحول التخطيطات الزمنية المتعاقبة إلى تخطيطات دورية cyclical ، فإنها تعطى اتجاها للتاريخ ؛ وهذا الاتجاه تقدمى بوجه عام . ونقول مرة أخرى ، إن هذا ليس خطأ التاريخ القصصى ، وإنما هو سمة من سماته تحتاج إلى أن تتوازن بقوالب أخرى .

ومن الجلى أنه حتى المؤرخون التقليديون يمزجون المعالجات الزمنية المتعاقبة الخالصة بفقرات متزامنة ؛ وريكير على حق تماما حين يلاحظ أن معظم الحكايات ، سواء أكانت تاريخية أم خيالية ، تمزج الفقرات الزمنية المتعاقبة بفقرات متزامنة أقصر[٤٤] . وفى هذه الحالات تكون السيادة للفقرات الزمنية المتعاقبة ، فهى التى تنظِّم بقية الفقرات وتخضعها .

ومهما يكن من أمر ، فهناك مدرسة تاريخية حديثة أحدثت إثارة ملحوظة بأن حاولت -ضمن ماحاولته من أمور أخرى- أن تتجاوز القوالب السردية التقليدية ، وهى مدرسة «الحوليات الفرنسية» . فقد استبدل مؤرخو الحوليات (وبخاصة برودل Braudel) بالكتابة التقليدية للتاريخ ثالوث : تاريخ المدى الطويل (Longue durée) ، و تاريخ المصادفات (Histoire conjoncturale) و تاريخ الأحداث (histoire événementielle) . أما التاريخان الأولان فيبدو أنهما يفترقان افتراقا جذريا عن تاريخ السرد القصصى . وهما يفترقان فى الطرق المهمة حقا . بيد أن اختلافهما - فى واقع الأمر - عن الجهاز التصورى لفن السرد القصصى - محدود . وأما تاريخ المدى الطويل فيدرس العمليات الاجتماعية التى ظلت دون أن يعتريها تغيير جوهرى على امتداد فترات طويلة من الزمان (Lon-gue duree)[٤٥] . وهذا النوع من التاريخ قد اتجه من حيث هو كذلك (كمعظم تاريخ الحوليات) إلى التركيز على المجتمعات التقليدية ، أو - على الأقل - السابقة على المجتمعات الحديثة pre — modern تلك المجتمعات التى نتصورها عادة على أنها تتمتع باستقرار طويل الأمد نسبيا ، أو على الأقل بمعدلات بطيئة جدا من التغير الاجتماعى . وتطبيق النماذج المتزامنة على ما نتصور أنه سكونى فحسب ، لا يتطلب خروجا على قالب السرد القصصى ، بل قد يؤدى إلى صياغات قصصية عندما نعمد إلى وضع تخطيط لتصدع الظاهرة موضوع البحث . أما تاريخ المصادفات فهو فحص لحالة المصادفة ، أو الظهور - فى الوقت نفسه - للاتجاهات التاريخية المختلفة ؛ وهو بوجه عام فحص

للتضمينات المتعلقة بالتأثير المتبادل لسلسلتين سَرْديتين من نمطين مختلفين . ومن الممكن إضافة «تواريخ» أخرى جديدة ، مثل التاريخ المتسلسل serial history ؛ غير أن هذه «التواريخ» لن تغيرّ إلا قليلا . وجملة القول : إن تاريخ الحوليات يسعى إلى دراسة جوانب من التاريخ أهملها تاريخ السرد القصصي التقليدي ، بدلا من أن يحاول مساءلة تضمينات القالب السردي نفسه .

ومن المحتمل أن علة ذلك هي أن المذاهب البديلة التي ترمي إلى بيان الصلة المتبادلة بين الظواهر في المجال التاريخي لم تتطور تطورا كافيا لتحل - بصورة جوهرية - مكان المذاهب التعاقبية diachronic . ولكن ، ثمة مؤرخ واحد يعمل على حدود مناهج البحث لكل من البنائية وتاريخ الحوليات ، واستطاع أن يشيد نماذج أصيلة للتكامل المتزامن للمعطيات التاريخية : هذا المؤرخ هو «ميشيل فوكو» Michel Foucault .

وأهم ابتكار لفوكو في هذا الصدد هو ما يسميه episteme ، وهذا «الإبستيم» يعمل كنوع متجمد لا يتغير من روح العصر Zeitgeist . والاختلاف الأساسي هو أن الإبستيم (وهو في هذا يشبه التصورات البنائية) يسبق كل التعبيرات المنطقية أو الواعية . ومن حيث هو كذلك فإنه يُعَد المحدِّد determinant للأفعال والمؤسسات الاجتماعية ، وكذلك للأفكار . وقد كان تعويل «فوكو» الشديد على مفهوم الحديث discourse هو الذي أدى بمنهجه في معظم الأحيان لأن يبدو منهجا أدبيا في أساسه . بيد أن «فوكو» - كما بين ذلك «بول ڤين» Paul Veyne - معنيّ أساسا بأنماط الأفعال التي تفعل فعل الأحاديث ؛ ومن ثم فإنها تحدد الأنماط الاجتماعية والمؤسسات ، والأيديولوجيات التي تسوغها على السواء . وكل «إبستيم» من إبستيمات «فوكو» يظل سائدا لا متغيرا ، فترة ممتدة من الزمن «عصرا» بأكمله . وفضلا عن ذلك ، فإن «الإبستيم» لا يتطور في نهاية هذا العصر ؛ ولكنه يتغير فجأة ، ليحل محله آخر لا تربطه بسابقه سوى أوهى الصلات . وعلى هذا فإن تصور «فوكو» للتاريخ هو التفاعل المتزامن للظواهر ؛ و «الإبستيم» الذي اخترعه هو علامة التزامن الأساسي الكامنة وراء التعاقب الظاهري[46] .

ولكن ينبغي أن يكون واضحا أن «فوكو» يؤسس تحليله المتزامن بوصفه للمجال التاريخي (أو ذلك الجزء منه الذي يراه دالاً) بأنه متزامن ؛ وهذا شيء يختلف عن معالجته معالجة متزامنة . والحق أن نزعة فوكو المعرفية epistemicism هي مبالغة مبتدعة . ولما كانت هذه النزعة قد صيغت رد فعل ضد التفسيرات التاريخية السائدة للمجتمع الحديث (ولا سيما للعلم والطب الحديثين) التي تراه نتيجة للتنوير التقدمي ، فإنها تصلح تصحيحا ناجعا لهذه النظرة الغربية الحديثة المعتدة بنفسها . ومع ذلك فإن ما تتسم به تلك «الإبستيمات» من صلابة واضحة البطلان ، والخطأ الذي يقع فيه «فوكو» - إذا كان للمرء أن يسميه خطأ - هو تجسيده لتناول - مفيد وضروري معا - ليصبح ظاهرة .

هذه المناقشة ، وتاريخ «فوكو» الرائد ينبغي أن يساعدا على توضيح نقطة واحدة . فالتناول المتزامن الذي يستعير من النقد الأدبي فكرة وجود صلة ضرورية قابلة للتعبير عنها في تصورات بين العناصر - هذا التناول لا يفترض مجالا تاريخيا لا يعتريه التغيير . بل على العكس ؛ فمثل هذا التحليل المتزامن يتمشى تماما مع التحليلات التعاقبية diachronic الأخرى . فإذا نظر المرء إلى أي قطاع من المجال التاريخي ، وأراد توضيح عناصره ، فإنه يستطيع أن يختار : إما إبراز الصلات التعاقبية أو الصلات المتزامنة بين الظواهر . فالاختلاف لا يقوم بين مراحل سريعة التغير وأخرى بطيئة . مثل هذه التصورات نسبية بكل تأكيد . وفي أية فترة تاريخية ، يستطيع المرء أن يؤكد (أو يخفف من) العناصر المتغيرة ؛ أو يستطيع المرء أن يصف هذه العمليات نفسها بحدود العلاقات التي لا يصيبها التغير . والتحليل المتزامن ، مثله كمثل التحليل السردي ، هو مجرد تناول .

وبالطبع ، ليست التناولات المتزامنة للظواهر السياسية والاقتصادية والاجتماعية أمرا جديدا ؛ فهي تؤلف - إلى درجة ملحوظة - المشروع الذي يشير إليه العالم المتحدث بالإنجليزية على أنه العلوم الاجتماعية . ونحن لم ننظر حتى الآن إلا إلى الصلات القائمة بين النقد الأدبي والتاريخ ، ولم ننظر إلى تلك العلوم الاجتماعية ، مثل علم الاجتماع والأنثروبولوجيا اللذين يزعمان أنهما يفهمان الظواهر الاجتماعية فهما متزامنا غير سردي في جوهره . فلماذا نبحث عن ترياق للسرد القصصي التاريخي في النقد الأدبي إذا كان هذا الترياق في متناول أيدينا في علم الاجتماع وفي الأنثروبولوجيا ؟ الإجابة تكمن في خاصية مهمة للعلوم الاجتماعية تجعلها تقف بمعزل عن كل من التاريخ والنقد الأدبي .

وعلى الرغم من ضروب التوفيق التي لا مفر منها في مجال التطبيق ، فإن العلوم الاجتماعية - شأنها في ذلك شأن العلوم الطبيعية - ترى أن الحقيقة أحادية المعنى univocal . أما تعدد النظريات فأمر موقوت temporary (حتى لو كان زمن هذه المرحلة الموقوتة طويلا جدا) . وازدياد المعرفة ينبغي أن يستبدل بهذا التعدد المعيب تلك الوحدة . وفي هذا الصدد تتخذ القاعدة النظرية التي لا ريب فيها للغويات اللاحقة على سوسير post - Saussurean linguistics نموذجا في كثير من الأحيان[47] . فمن المتصور أن النظريات قابلة للاختبار على نحو يستبعد بالإمكان بدائل تلك النظريات .

والمؤرخون الذين يملكون وعيا منهجيا يرفضون مثل هذا الموقف ؛ إذ يرون أنه ما من بيِّنة على نمط معين للتفسير التاريخي (من حيث تعارضها مع قضايا تاريخية معينة ، وأن هذه القضايا في العادة أقل إثارة للاهتمام) قادرة على دحض المناهج التفسيرية الأخرى ، مادامت المناهج تملك القدرة على إعادة دمج هذه البينة في مذاهبها التوضيحية الخاصة . فالتفسيرات التاريخية متغيرات ، ولكنها ليست - بالمعنى الفلسفي - متناقضة بالضرورة[48] . وهذا القول نفسه يصدق بالطبع على النقد

الأدبي . وهذه السمة – كما يشير «ريكير» – سمة مشتركة بين كل من التاريخ والنقد الأدبي ، كما أنها ترتبط بدائرة التأويل (الجدل بين العالم الثقافي للموضوع الذي يخضع للتفسير وبين مفسّره) التي تعمل في كلا العلمين[19] .

وما يستطيع النقد الأدبي أن يمنحه للتاريخ نموذجا تحليليا هو نسق متزامن من العلاقات المتبادلة بين الظواهر بحيث يبين بوسائله في التعبير التضامن المتبادل لهذه العلاقات . وهذا النسق هو في الوقت نفسه نسق متعسف ، أعني أنه قد اختير ، ومن ثم ، فإنه ليس النسق الممكن الوحيد لتفسير المواد المتاحة لنا . ولكن مع هذه المزايا توضع حدود معينة ، أساسها أن منطقة المجال التاريخي الخاضعة لتحليل قائم على المناهج الأدبية النقدية ينبغي أن تكون قابلة لنمط من التنصيص textualization . وهنا يقوم التاريخ النقدي بدوره ، ألا وهو تذكير المؤرخ بالافتراضات المبنيّة – لا في منهجه فحسب ، بل في القالب الأدبي الذي من خلاله يحاول التعبير عن نفسه .

وهناك بالطبع أولئك الذين يخشون أن يكون في انتزاع التاريخ من تراثه القصصي تدمير لخصائصه الأدبية ؛ وهناك أيضا من يتحسر – في شيء من الإنصاف – انحلال المعايير الأدبية في المهنة . بيد أن لجوء المؤرخين إلى الاستخدام المتزايد للقوالب غير القصصية في الكتابة لا يشكل بترا للتاريخ من أصوله الأدبية . فمن المؤكد أن التاريخ يكشف هنا أيضا عن قرابته للأدب والفن بوجه عام . فالتاريخ القصصي الحديث قد نما جنبا إلى جنب مع الرواية في أوربا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . وكان التاريخ والرواية يظهران الطموحات نفسها ويعكسان تصورات متشابهة عن المعرفة والمجتمع . بيد أن هذه الافتراضات (والطموحات) انهارت في القرن العشرين . ومعظم الكتاب المبدعين المحدثين يرفضون الافتراضات القائمة في الرواية التقليدية ، مثلما يتشكك معظم المؤرخين المبدعين في الافتراضات المتضمنة في التاريخ التقليدي . وعندما يسعى التاريخ إلى تجاوز السرد القصصي ، فإنه لا يولي ظهره للوعي الأدبي ، وإنما يعمل على توكيده .

ترجمة : فؤاد كامل

هوامش

(١) يعتقد تيري إيجلتون Terry Eagleton هذه العملية عندما تستخدم في النقد الماركسي . انظر : Terry Eagleton, **Marxism and Literary Criticism** (Berkeley: Univ. of California Press, 1976), p. 24, but cf. 2-3

(٢) كلمة «Histoire» تشمل الاثنين في اللغة الفرنسية ؛ أما مجالا المعنى لكلمتي "history" و "story" الإنجليزيتين فيتداخلان .

(٣) انظر مثلا :
E. H. Carr, **What is History** (Middlesex: Penguin,: 1981), pp. 7—22

والاستشهاد مأخوذ من Oakeshott صفحة ٢٢ .

(٤) Paul Ricoeur, **Hermeneutics and the Human Sciences**, ed. and trans. by John B. Thompson (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1981), see, for example pp. 147, 199.

(٥) انظر Ricoeur, **Hermeneutics**, p. 145 ff.

(٦) المرجع السابق ص ١٩٧ – ٢٠٨ ، وسنعود إلى هذه النقطة فيما بعد .

(٧) Marc Bloch, **Les caracteres originaux de l'histoire rurale française** (Paris: A. Colin, 1952).

ومن الأمثلة الجيدة على إعادة استخدام المعطيات المدونة لأسباب أخرى ، تناول رتشارد بوليت Richard Bulliet في كتابه :
Conversion to Islam in the Medieval Period (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1979..

(٨) هذا هو أساسا منحى نوربير إلياس Norbert Elias في كتابه «مدنية التقاليد» **La civilisation des moeurs** (Paris: Pluriel, 1973).

(٩) انظر على سبيل المثال كتاب ريكير المذكور ، صفحات ٢٧٤ – ٢٩٦ ، وكذلك كتاب هايدن وايت :
"The Historical Text as Literary Artifact," in Robert Canary and Henry Kozicki eds., **The Writing of History** (Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1978), pp. 60-61.

(١٠) Carr, **What is History**, p. 28

(١١) Roland Barthes, "Noveaux essais critiques," in **Le degre zero de l'ecriture** (Paris: Seuil, 1972), 146.

(١٢) انظر مثلا : Roland Barthes, **Le Plaisir du Texte** (Paris Seuil, 1973) and Jacques Derrida, **Glas** (Paris; Galilee, 1974).

(١٣) Oswald Ducrot and Tzvetan Todorov, **Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage** (Paris: Seuil, 1972), p. 188.

(١٤) قارن Eagleton, **Marxism**, pp. 2—3

(١٥) هذا القول نفسه ينطبق على السيرة الأدبية (البيليوجرافيا) . ذلك أن أي سيرة تركز على حياة المؤلف أو عصره ينبغي أن تتمشى مع قواعد السيرة أو التاريخ . وما إن تتعرض السيرة لمشكلات أدبية ، وتصبح سيرة نقدية ، حتى ينبغي عليها أن تؤسس أحكامها الأدبية على فهم

للنص أو للنصوص موضوع البحث . وهذا الفهم يتخذ مركز الصدارة على تكامل نتائجه في السيرة . أما أن مثل هذه السير تخلط أحيانا التحليل الأدبي بالتاريخ التقليدي أو السيرة ، فإن ذلك لا يطعن بحال في صحة هذه التفرقة .

(١٦) ريكير ، المرجع السابق ، ص ١٦١ - قارن إيجلتون ، الماركسية ، ص ٢٤ .

(١٧) السابق صفحات ١٩٧ - ٢٢١ وللفقرة المستشهد بها ص ١٩٧ .

(١٨) السابق ، صفحات ١٩٧ ، ٢٠٧ ، ٢٠٩ .

(١٩) السابق ، ١٣١ .

(٢٠) السابق ، ص ٢٠٤ - ٢٠٥

(٢١) السابق ، ص ٢٠٥ - تمييز الكلمات في الأصل .

(٢٢) السابق ، ص ٢٠٧ - تمييز الكلمات في الأصل .

(٢٣) Patrick Hutton, "The History of Mentalities: The New Map of Cultural History," **History and Theory**, xx (1981) pp. 237—259.

(٢٤) عن مدرسة الحوليات ، انظر :
Traian Stoianovich, **French Historical Method: The Annales Paradigm** (Ithaca: Cornell University Press, 1976).

(٢٥) انظر مجلة **Communications**

(٢٦) David Levin, **In Defense of Historical Literature** (New york: Hill and Wang, 1967), pp. 4—9.

(٢٧) انظر ، مثلا ، المناقشة في :
R.F. Atkinson, **Knowledge and Explanation in History** (Ithaca: Cornell Univ. Press, 1978) pp. 128— 136 and Louis O. Mink, "**Narrative Form as a cognitive Instrument**," in Canary and Kozicki, pp. 129—149.

(٢٨) Hayden White, **Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth— Century Europe** (Baltimore: John Hopkins Univ. Press, 1973).

ومنهج وايت معروض في الصفحات من ١ إلى ٤٢ ، ومن منظور يختلف اختلافا طفيفا في كتاب وايت **"The Historical Text,"** pp. 41 — 62

(٢٩) **White, "The Historical Text,"** pp. 48—49

(٣٠) Richard Reinetz, "**Niebuhrian Irony and Historical Interpretation**," in Canary and Kozicki, pp. 93 - 128.

(٣١) Marilyn Robinson Waldman, **Toward a Theory of Historical Narrative: A Case Study in Perso — Islamic Historiography** (Columbus: Ohio State Univ. Press, 1980); Fedwa Malti—Douglas, The Dreams of the blind and the semiotics of the biographical notice," **Studia Islamica**, LI (1980), pp. 137—162.

(٣٢) White, "The Historical Text," p. 61.

(٣٣) Raland Barthes, **Système de la mode** (Paris: Seuil, 1967)

(٣٤) A.J. Greimas, **Sémiotique et sciences sociales** (Paris: Seuil, 1976), pp. 58—59.

(٣٥) انظر على سبيل المثال - المقالات المنشورة في مجلة Communications - عدد ٨ (١٩٦٦) .

(٣٦) انظر على سبيل المثال :
Patrick H. Hutton, **The Cult of The Revolutionary Tradition** (Berkeley: Unv. of California Press, 1981).

(٣٧) Jean— Pierre Faye, **Langages totalitaires** (Paris: Hermann, 1972).

(٣٨) Atkinson, **Knowledge**, pp. 136— 137; David Hackett Fischer, **Historian's Fallacies: Toward a Logic of Historical Thought** (New York: Harper & Row, 1970), pp. 131—132.

(٣٩) Fischer, **Fallacies, pp. 135—140.**

(٤٠) White, "The Historical Text," p. 42.

(٤١) انظر على سبيل المثال كتاب :
Atkinson, **Knowledge**, pp. 140—187.

(٤٢) بوردها Pierre Chaunu, **La France (Paris: Robert Laffont, 1982)**. p. 29.

(٤٣) Henri Lefebvre, **L' idéologie structuraliste** (Paris: Editions Anthropos, 1971).

(٤٤) ريكير ، المرجع المذكور ، صفحات ٢٧٨ - ٢٧٩ .

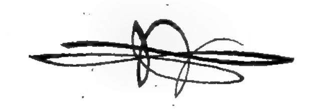
(٤٥) أفضل وأكمل مناقشة تجدها في :
Stoianovich, **French Historical Method**

(٤٦) أفضل المناقشات لفوكو تجدها في :
Paul Veyne, "Foucault révolutionne l' histoire," in Paul Veyne, **Comment on écrit l' histoire** (Paris: Seuil, 1978), pp. 203—242 and Hayden White, "Michel Foucault," in John Sturrock ed., **Structuralism and Since** (New York: Oxford Univ. Press 1981),. pp. 81—115.

(٤٧) هذه العبارة الكلاسيكية كتبها ليفي شتراوس
Claude Levi Strauss (Paris: Plon, 1974), p. 37ff.

(٤٨) انظر على سبيل المثال : Atkinson, **Knowledge**, PP. 76—77

(٤٩) ريكير ، المرجع المذكور ، صفحات ٢١٣ - ٢٢١ .



العالم والتاريخ والأسطورة

چيرد براند

١ - تنقسم هذه المحاضرة إلى قسمين كبيرين ؛ يحاول القسم الأول منها أن يبين أهم الأسس التى تقوم عليها فلسفة الظاهريات (الفينومينولوجيا) لإدْمُونْد هُسِّرْل . ولا تعتمد هذه المحاولة على كتاباته المنشورة فحسب ؛ بل تعتمد كذلك على المخطوطات التى تركها وراءه . أما القسم الثانى فينطلق من تلك الأسس ثم يتجاوزها ، ويضع تخطيطا لتحليل ظاهرياتى للأسلوب الأسطورى لوجود الإنسان .

(أ)

٢ - إن مشكلة البداية من أصعب مشكلات الفلسفة . والبحث عن البداية يعدُّ نوعاً من البحث عما هو أول ؛ عما يأتى فى المقام الأول . ومع ذلك فإن هذا الأول لا يوجد بذاته منفرداً ؛ إذ لا يوجد الأول إلا لوجود الثانى وما يتبعه أو يتلوه . وإذن فالبداية لا تنفصل عما يصدر عنها . ومعنى هذا - من جهة أخرى - أننا لا نستطيع أن نجد البداية مستقلة عما صَدَرَ عنها بالفعل .

إن البداية هى المدخل إلى ما نوجد فيه سَلَفاً . ولهذا فإن حلَّ مشكلة البداية يكمن فى العثور على تبرير أخير لما نوجد فيه بالفعل ، للفهم المسبق - المعصىِّ على التعبير - لكل ما هو موجود . أى أنه تبرير لا يمكن إلغاؤه أو الذهاب إلى ما وراءه ، وافتراض أخير يتبين كافتراض أخير . هذه هى بداية الفلسفة . وهذا الافتراض الأخير هو الذى كشف عنه إدمونْد هُسِّرْل .

والأمر يتعلق فى الواقع بشىء لا يُسْأَلُ عنه ؛ شىء أَلِفَه الناسُ واعتادوا قبوله بحيث لم يفكر أحد قبل هسرل فى أن يضعه موضع السؤال ؛ ألا وهو أننا نعيش فى العالم ؛ وأن كل واحد منا هو أنا - موجودة - فى العالم ؛ وأن العالم - تبعا لذلك - هو الافتراض الأخير . ولكن العالم هنا لا يعنى العالم ببساطة ، ما دمنا موجودين بالفعل فى العالم ؛ فالمبرر الأخير هو تجربتنا بالعالم ، تجربتنا الأصيلة بالعالم .

إن الوجود - فى - العالم قد أصبح هو الأساس الذى تقوم عليه فلسفة الظاهريات الحديثة بأكملها ، وهو بوجه خاص أساس فلسفة مارتِنْ هَيْدِجَرْ ، أشهر تلاميذ هسرل .

إذا كنا قد عرفنا أن العالم هو أرضنا أو تربتنا الأخيرة ، ومن ثم فهو كذلك التربة التى تنمو فيها الحقيقة ، فيبقى علينا أن نحدد حقيقته ونعبر عنها تعبيراً مفصلاً .

نحن نعيش فى العالم ، ونجربه ؛ نحن حياة تجرب العالم . ما الذى يترتب على القول بأننا قادرون على وضع مشكلة التعبير عن تجربتنا بالعالم وحقيقتها بهذه الصورة ، وأننا كذلك ملزمون بضرورة وضعها ؟ ان الفلسفة يتعين عليها تقديم العبارة الأولى عن العالم . ولكننا فى الوقت نفسه نعرف على الفور أن هذه العبارة الأولى ذاتها هى فى الواقع شىء ثان بالنسبة للتجربة العينية بالعالم ، وبالنسبة للحياة العينية .

وتتطلب الظاهريات أن تكون كل العبارات التى تقال عن العالم ، وكل المفاهيم ، مستمدة من التجربة ، أى من تجربتنا بالعالم .

هنا يكمن المعنى الحقيقى لمطالبتها بالتخلى عن أى افتراض مسبق . والواقع أننا حين نتكلم عن التخلى عن أى افتراض إنما

تقصد فى الحقيقة افتراضاً يسبق كل شىء آخر ، أى يكون هو البداية والتبرير . هنا يُفترض أننا لا نبلغ المعرفة إلا ابتداء من هذه التجربة وهذه الرؤية نفسها . فى هذا الافتراض يكمن ما تطالب به الظاهريات من التخلى عن كل افتراض . ومعنى هذا أنها تتضمن افتراضاتها الخاصة وتوضحها .

٣ - لنسأل الآن : أين تقع نواة العطاء المسبق للعالم ؟ كيف نتوصل إلى جعل العالم موضوعاً للبحث والوعى ؟ إنه التوتر القائم بين العطاء والدلالة ؛ بين المعطى والمعنى المصاحب له .

إن كل تجربة ، أياً كان ما نلقاه فيها ، تنطوى على معرفة مصاحبة ومعرفة سابقة بما ينتمى إلى موضوع التجربة ؛ وذلك دون أن يقدم لنا هذا الموضوع مباشرة . «من جهة الوعى ، لا ينتهى المُدرَك حيث ينتهى الإدراك» (الفلسفة الأولى ، الجزء الثانى ، ص ١٤٧)(*) . وإذا حاولنا ، على سبيل المثال ، ردّ إدراك الموضوع إلى «الإدراك الخالص» قلنا : إننا لا نرى الآن سوى جانب واحد من الموضوع . ولكن هذا معناه أننا نراه فى «أفقه» ، أى بوصفه جانبا من الموضوع ، ونحن لا نرى فحسب جانبا واحدا ، وإنما نرى جانبا «من» هذا الموضوع ، كما أن الموضوع كله له بدوره أفق أوسع . فكل ما هو معطى يزيد عن كونه مجرد معطى ، أى يحتوى على شىء زائد يُكوّن أفقه .

كل ما أعرفه فله أفق ، وله «ما يتجاوزه» ؛ ولهذا فهو فى النهاية وجود فى «داخل» ، فى «أفق كل شامل» . هذا الأفق الشامل هو العالم . وليس العالم مركباً مؤلفاً من آفاق ، وإنما هو يتخطى هذه الآفاق . ولهذا فهو تربة تجربتنا وهدفها على السواء . هذه الخاصية التى تميز العالم هى التى يصفها هسرل «بالعلو» (الترانسندنس) .

٤ - لما كان الأنا موجودا - فى - العالم ، فينبغى علينا أن نشير باختصار إلى تشابك الأنا والعالم .

إن الموجودَ ، من حيث أن له أفقاً ، ومن حيث أنه معطى ، يحيل من تلقاء ذاته إلى قدرة الأنا على تفسيره . هذا هو معنى وجوده المعطى . ويرتبط بمعنى وجوده ما يمكن أن نسميه صلاحية العالم (أو صدقه وقيمته) التى تحيل كذلك إلى قدرة الأنا على تفسيره . إن الأنا «يملك» العالم بوصفه الترنسندنتالى تضم كل ما هو موجود ؛ وهذا الملك هو «أنا أقدر» (أو أستطيع) . فى ملك العالم وهذا نقول : أستطيع أن أفهم هذا وذاك ، على هذا النحو أو غيره ، ويمكننى دائما أن أواصل تحديده ، قد تظهر أحيانا بعض المتناقضات ، ولكننى قادر باستمرار - فى إطار وحدة العالم - على تصحيح تجاربى فى كل مرة ، وإضفاء التجانس والاتساق عليها .

إن العالم - بوصفه أفقا شاملا - لا يُقدّمُ إلىّ أبداً توقعاً يقينياً لتجانسه تجانسا نهائيا . ولكن هذه فكرة لا متناهية ، لأننى لن أتمكن أبدا من معرفة العالم معرفة كاملة ، ولا من تحديده تحديدا تاما ؛ ولأننى أستطيع دائما أن أكتشف فيه جديدا . ولولا هذه الفكرة لصار العالم ركاماً مختلطاً ، ولما كان ثمة تجربة منظمة وقابلة للتصحيح . والواقع أن كوننا نملك العالم بوصفه «أنا - أقدر» إنما هو أمر يثبته العمل نفسه ، كما تؤكده قدرتنا على تفسير العالم .

٥ - لقد كشفنا عن المُعْطَى فى ارتباطه بأفق ملازم له ، ثم كشفنا عنه فى ارتباطه بالعالم أو فى «عالميته» . ولما كان كل مُعْطَى يُحيل إلى ما وراءه ، وكانت البداهة تُحيل دائما إلى بداهة أخرى ، فإنه لا يمكن لموجود فردى أو جزئى أن يُعرّف معرفةً مطلقةَ البداهةِ واليقين . إن كل تجربة تعطى نفسها تشير إلى ما يتعداها ؛ وهى كذلك انتظار لذاتها . ومن طبيعة كل انتظار أن يحتمل خيبة الأمل . وهكذا نجد أن من طبيعة البداهات أن تُحيلَ إلى ما وراءها ، وأن تحتمل الخيبة ، كما أن من طبيعتها - وهذا أمر فى غاية الأهمية - أنه لا يمكن أن يقوم مقامها ، أو لا يمكن أن يُستبدَل بها ، إلا بداهاتٌ أخرى جديدة (المنطق الصورى والترنسندنتالى ، ص ١٣٩ وما بعدها) .

بهذا نكون قد وصلنا إلى رأى مهم يتعين علينا الآن أن نعبر عنه فى صيغة واضحة : إن المعرفة اليقينية الوحيدة التى نملكها هى المعرفة بالحياة التى تجرب العالم ، بالأنا - «فى» - العالم ، «بعالمية» كل شىء جزئى أو فردى . وبهذا نرى فى نفس الوقت أن حل مشكلة الحقيقة والبداهة إنما يكون فى العالم .

إن الذى يوصف باليقين (أو بالضرورة اليقينية) هو العالم والحياة التى تجرب العالم وتجرب نفسها بما هى كذلك . ولكن هذا اليقين ، كما يقول هُسْرل ، لا يمكن أن يكون مطابقاً أو مكافئاً ؛ فحتى «الأنا - أفكر» ، وإن كان من الممكن معرفته معرفة مكافئة ، أى بوصفه تجربة قابلة لأن تَرُدّ فى كل لحظة إلى وجود موضوع وضعاً يقينياً ، فليس من الممكن أن يُعرّف معرفة مكافئة (الفلسفة الأولى ، الجزء الثانى ، ص ٣٩٦ وما بعدها) . إن يقين المعارف الجزئية لا يتصف فى ذاته باليقين الضرورى ، وإنما يشارك فحسب فى ذلك اليقين الواحد الوحيد . والعالم فى يقينه الضرورى هو الشىء الوحيد الذى يتصف بالحقيقة . وعلى التربة الشاسعة لحقيقة العالم تتخذ كل بداهة وكل عطاء ذاتى (للمعطى بما هو معطى) كما يتخذ إدراكه طابَعَه واسْمَه المميز . وليس هذا طابَعَ الحقيقة ، بل هو طابَعُ تَحقيقِ الحقيقة (راجع : الفلسفةُ عِلْماً دقيقاً ، ص ٢٠١) .

إن كل تجربة جزئية هى تجربة محدودة تتم على أساس الصلاحية أو الصدق الشامل للعالم ؛ إنها تجربة تخصص أو تعزل وتبرز من هذا العالم نفسه . بهذا يظهر كل جديد وكل تجربة جديدة بوصفها نوعا من التخصيص . ويتخذ كل ما يُجرَّبُ تجربة حية شكلَ التخصيص فى إطار العالم المعطى (قارن الجزء الثالث من الفلسفة الأولى ، ص ٦٢٠ وما بعدها) . وهكذا يكون كل ما يعاش فى التجربة شيئا جديدا وخاصّا فى داخل الأفق الشامل للعالم ، كما يكون بلوغ الشىء المُجَرَّب تحقيقا (وضعا فى الحقيقة) يمكن أن نتابعه بصفة مستمرة على الأساس

(*) مابين قوسين إشارة إلى بعض مؤلفات مؤسس فلسفة الظاهريات (هُسْرل) المهمة.

المتجانس للعالم الحق . واليقين الذى يتصف به تحقيق العالم (وضعه فى الحقيقة) هو فى الواقع يقين نسبى متعلق بيقين العالم وبتجربة العالم تجربة حية . وهكذا يتوصل هسرل إلى هذا المفهوم الذى يبدو للوهلة الأولى متناقضا ، ألا وهو مفهوم اليقين النسبى (راجع الفلسفة الأولى ، الجزء الثانى ، ص ٤٠٦) . ويترتب على هذا أن اليقين النسبى هو الذى يميز المعطى عندما نحققه (أو نضعه فى الحقيقة) بوصفه تخصيصا من العالم أو فى العالم .

٦ – الوجود – «فى» – العالم فَهْم ؛ إنه فهمُ الإنسان ذاتهَ – «فى» – العالم – بكليته . ولهذا الفهم جانبان . فنحن حين نفهم أنفسنا – فى – العالم ننشغل بكل ما هو ممكن ، دون أن نعزله لنجعل منه موضوع بحثنا ، ودون أن نخصصه على حدة . وإذن فلدينا جانبان من الفهم ، أحدهما يتجه مباشرة إلى الموضوع ، والآخر يفسره ويكشف عنه ، وهما مرتبطان ارتباطا وثيقا . ومعنى هذا أننا لا نملك فحسب ذلك الفهمَ الشاملَ للعالم الذى نحيا فيه على علاقة مباشرة بالأشياء دون أن نعنى ببحثها ، بل إن فهمنا يكون على الدوام فهماً مصحوباً بالتفسير . هذا الفهم الذى يشرح ويفسر هو الذى أطلقنا عليه صفة التخصيص .

والسؤال الذى يطرح نفسه الآن هو كيف نفسر شيئاً معيناً فى أفقه ؟ كيف نبحث شيئاً ونجعله – بوصفه شيئاً جزئياً – موضوعاً للوعى ؟ وكيف نعزله من ثنايا فهمنا للعالم ونخصصه ؟

٧– بهذا نصرف نظرنا عن الفهم المباشر للموضوع وعما فهمناه مباشرة ، ونجعل منه – من حيث هو موضوعٌ مخصص – موضوعاً للوعى . وأهم شىء هنا هو أن ما نتأمله الآن ونبتغى وصفه يصبح معطى مُخَصَّصاً عن طريق تعبيرنا عنه تعبيراً ذهنياً أو صوتياً . ومن خلال العبارة نجعل من موضوع البحث مِهَاداً(*) ، وذلك على حد وصف هُسِّرْل له .

وإذا كنت سأتكلم الآن مثل هُسِّرْل عن المهاد والتحديد ، فإنى أؤكد أهمية ما أقوله ؛ لأنه سيكون أساس تحليلٍ موازٍ سأقدمه فى القسم الثانى من المحاضرة .

إن الموضوع أو المهاد هو المفهوم الأول والأصلى للواقع الذى يمكننا أن نقول شيئا عنه ، وأن نكشف تجربتنا له ، ونعبر عنها . وعن طريق عبارتنا عنه يصبح الموضوع مهادا . وأى تجربة نقوم بها هى فى الحقيقة تجربة بمهاد ، أو هى ، بتعبير أوضح ، متعلقة بمهاد .

والموضوع الذى أدركه هو الموضوع الذى أُكَوِّنُ عنه أو أُصْدِرُ عليه عبارات ؛ هو الذى أحكم عليه ؛ وهو الذى أفسره فى تجارب جزئية أو تجارب خاصة .

إن تفسير أى موضوع تفسيراً يعتمد على التجربة الحية أمر مرتبط بتحديد ماهيته وسماته وخصائصه . هذا التفسير يتضمن فى كل الأحوال الفارق بين «ما يقال عنه أو يحكم به عليه» وبين ما أحدده بصدده خلال التجارب الجزئية الخاصة ؛ أى أنه يتضمن التفرقة بين المهاد والتحديد .

غير أنى أستطيع كذلك أن أتناول الماهية وأجعل منها موضوعاً للبحث لكى أواصل شرحها وتفسيرها . بهذا يتخذ ما كان فى الأصل تحديداً طابَعَ المِهَادَ . وبهذا أيضا «أمهد» (من المهاد ا) أو أسمى تحديداً ما .

ويصف هُسِّرْل أنواعَ المهاد ، التى لم تنتج عن تحديد لطبيعتها كمهاد ، بأنها مطلقة . والمهاد المطلق هو ذلك الذى يمكن إدراكه بكل بساطة وبطريقة مباشرة . فى إمكانى كذلك أن أدرك إدراكا مباشرا عدة أجسام معطلة ببساطة للإدراك ، وموضوعة على سبيل المثال فى سياق مكانى – زمانى . بهذا يصبح هذا السياق الأخير بدوره مهادا مطلقا .

ونحن نعنى بالتحديدات المطلقة تلك التحديدات التى لا يمكن أن تصبح «مهادات» إلا عن طريق تسميتها وجعلها مهادات . ويبين هسرل بتفرقته بين المهاد والتحديد أننا نقوم بالضرورة بتفسير الأفق الذى يُقَدَّمُ فيه الشىء المعطى .

٨ – إن المهادات التى نصفها بأنها مطلقة يمكن فى الحقيقة أن تكون موضوع تجربة مباشرة ، وذلك فى مرحلة أولى ، ولكنها توجد فى علاقات تضايف أو إحالةٍ متبادَلة . وهذا يبين مرة أخرى أنها توجد داخل أفق شامل ؛ وهذا الأفق هو العالم . وبسبب هذا النظام من العلاقات والإحالات المتبادلة ، وبسبب وجودها داخل «أفق أشمل» ، لا تكون المهادات المطلقة مستقلة . إنها تجد نفسها ، كما يقول هسرل ، فى مهاد أشمل ، أى فى مهاد العالم .

فى إمكاننا أيضا أن نتجه مباشرة إلى العالم كما نتجه إلى كُلٍّ أو موضوع واحد للتجربة . ولكن علينا فى هذه الحالة أن نعرف بوضوح أننا لا نجربه ولا نحياه بوصفه مهادا ، وأننا لا نعاينه عيانا بسيطا . وهنا ينبغى أن نعبر بوضوح عما لم يوضحه هسرل . فنحن حين ننتقل من مهاد مطلق جربناه تجربة بسيطة مباشرة ، إلى مهاد مطلق ومستقل ، أى إلى العالم ، فإن المهاد فى هذه الحالة يغير وظيفته . إنه يتحول مما «أقول بصدده شيئا» إلى ما هو «داخل» . وعندما نجعل هذا «الداخل» موضوعا للبحث ، يصبح بدوره «ما يقال بصدده شىء» ، ولكنه سيختلف كذلك عن المهاد المعتاد .

مهما يكن من شىء فإن العالم سيبدو عندئذ فى صورة المهاد المطلق المستقل . وبهذا يصبح هو المطلق الخالص البسيط . إن جميع المهادات المطلقة توجد – «فى» – شىء ما ، وهى تُحَدَّدُ بأنها كل ما يوجد – «فى» – شىء ما . غير أن العالم نفسه لا يوجد فى شىء ما . إنه هو الشىء الكلى . وإذن فالعالم وحده هو المهاد المطلق ، مأخوذاً بمعنى الاستقلال المطلق .

٩ – لعل من أهم الاكتشافات التى توصلنا إليها حتى الآن

(*) الكلمة الأصلية Substrat أو Substratum تعنى من ناحية أصلها اللاتينى الأساس أو القاعدة التى تبنى عليها طبقات أعلى ، أو المادة الأولية التى تحمل خصائص معينة ، وقد يمكن ترجمتها أيضا بالجوهر أو الحامل أو القوام . وقد فضلت كلمة المهاد تحاشياً للظلال الفلسفية التراثية المرتبطة بالكلمات الأخرى .

اكتشاف الفارق بين التجربة المباشرة والبحث (المقصود الواعي) . فنحن حين نعيش في العالم ببساطة لا نعيش فيه كما لو كنا نريد أن نجعله موضوعاً للبحث ، أو كما لو كان مبحثاً نهتم بالنظر فيه . وحتى لو وجهنا اهتمامنا نحو الجزئيات ، سواء أكانت أشياء واقعية أم أموراً شخصية ، فإننا لا نبحث في بيئة هذه الأشياء ولا في آفاقها التي تعطى لنا من خلالها .

وينبغي علينا ، فيما يتعلق بمسألة البحث ، أن نلتفت إلى أمر مهم يتصل بمنهج الكشف الظاهراتي . ولابد لنا - إن جاز هذا القول - أن نكتبه على الحائط حتى لا ننساه ، لأن النسيان يغلب على كل من يميل بطبعه إلى التفكير والتنظير .

إن ما أجده عندما أغير موقفي وأتجه إلى البحث ، لا يبقى على ما كان عليه في الأصل ؛ أي على ما كنت أجربه تجربة مباشرة ، وأحياه حياة مباشرة . إنه الشيء نفسه ، وهو في الوقت عينه شيء آخر مختلف . ومنهج الكشف الظاهراتي بأكمله لا يسمح لنا إلا بالإحالة إلى الحياة التي نعيشها بطريقة عينية ، وإلى التجربة العينية الملموسة التي تبقى - بما هي كذلك - في نهاية المطاف غير قابلة للتعبير عنها من جهة ما تمثله من حياة وتجربة مباشرة . إن العبارات التي تقال عنها لا تكون ممكنة إلا على صورة إحالات عكسية .

١٠ - لقد انطلقنا من المشكلة الأساسية في فلسفة الظاهرات ، ألا وهي مشكلة المُعطَى في علاقته المتوترة مع المعنى المُعطَى معه ؛ أي من المعطى وتفسيره . ثم وصلنا في النهاية إلى «الداخل» النهائي المطلق والمستقل أو المكتفي ؛ ونعني به العالم . ولسنا بحاجة إلى الإشادة بما أسداه هسرل إلى الفلسفة بمنهجه الجديد ، وبكشفه للعالم وللحياة التي تجرب العالم . ولنكتف في هذا المقام بذكر عبارة واحدة قالها الأستاذ ج . جرانيل : «إن هسرل هو ببساطة أعظم فيلسوف ظهر منذ الإغريق» (إدموند هسرل ، في الموسوعة العالمية ، المجلد الثامن ، باريس ، ١٩٧١ ، ص ٦١٣) .

ومع ذلك فهنالك «داخل» مطلق آخر لم يره هسرل . وسوف يتحتم علينا أن نسأل أنفسنا إن كان هذا المطلق مرتبطا بالعالم ، على أي نحو يتم ارتباطه به ، بل إن كان يشمل هذا العالم ويحيط به .

إن اكتشاف هُسِّرْل للأفق ومن ثم للعالم يأتي من فلسفة تركز على الرؤية . وقد كان هسرل نفسه على وعي كامل بهذا ؛ تشهد على ذلك رسالة وجهها إلى أ . ميتسجر وقال له فيها : «أنا الذي وهبْتُ حياتي كلها لتَعلُّم الرؤية والمران عليها وتأكيد حقوقها ، أقول : من بلغ درجة الرؤية الخالصة (بالعمل على كشف العيانات أو الحدوس) فقد بلغ اليقين الكامل بالمرئي ، بوصفه عملية إتمام لما هو «معطى عطاءً أولياً» (....) ثم أضيف عن المنهج وآفاق مجالات البحث عن الأفكار هذه الكلمة الوحيدة : انظر ! «(الحولية الفلسفية لجمعية جوريس ، ٦٢ ، ١ ، المجلد النصفي ، ص ١٩٦)» .

ومع أن التاريخ يشغل مكانا مهما من مؤلفات هسرل التي وضعها في أخريات حياته ، فإننا لا نكاد نجد فيها شيئا عن الأساس الذي يقوم عليه التاريخ ، ونقصد به العمل . وإن فيلسوفاً ينطلق من الرؤية كما يفعل هسرل ، لابد له - كما كان من الممكن أن يقول بنفسه - أن «يكيف» العمل ، على الرغم من أنه يتساوى مع الرؤية في أهميته .

١١ - وقد عَثرتُ على نقطة الانطلاق الوحيدة لظاهريات العمل - التي يمكن أن تقف على قدم المساواة مع ظاهريات الرؤية ، أو بالأحرى يمكن أن ترتبط بها - في بعض الفقرات الموجزة أشد الإيجاز ، وفي موضعين يشغلان عدة صفحات من المخطوطات التي تركها وراءه وتناول فيها موضوع «الذاتية المشتركة» . وهي المخطوطات التي لم تنشر إلا منذ ثلاث سنوات . وما سأعرضه عليكم الآن مستمدٌ من مخطوطات هسرل التي ترجع إلى بداية العشرينيات . والذين يعرفون منكم فلسفة هَيْدِجَرْ سيدهشون قليلا مما يسمعون .

يصف هسرل العالم ، كما يعطى لنا عطاء مباشرا ، بأنه عالم عملي . إنني - بصفتي «أنا» جسميَّة ، جسدية أو متجسدة - لا أعيش في بيئة وعالم جسميين أو ماديين . فبيئتي وعالمي هما في الأصل بيئة عملية . ولهذه البيئة جانبان : فأنا أتدخل فيها ، وأشكلها أو أغير شكلها ، وأسعى لتحقيق أهداف وغايات فيها .

بَيْدَ أن غائية العالم العملي ليست «موضوعية» بحتة ، بل تنطوي على الحالة الوجدانية (المزاج) والتعبير . والآخرون ، الذين يُعطَوْنَ لي في صورة جسدية ، يُعطَوْنَ لي كذلك مع تعبيرهم عطاء مباشرا . وأنا نفسي معطى لنفسي مباشرة في أحوال وجدانية متغيرة ، أعرف عن طريق الآخرين أنها معبرة : «إن العالم في مواجهتي (....) ، العالم الذي هو «مسرحي» ، ومجال نشاطي ؛ العالم الذي يصيبني بالفزع والخوف وسائر الأحوال الوجدانية ؛ هذا العالم كان دائما مثل هذا المسرح ؛ وهو يستمد ملامحه من أوجه نشاطي وفاعليتي ، ومن مختلف الأحوال والأمزجة التي تعرض لي» .
(الحولية الفلسفية لجمعية جوريس ، المجلد الثاني ، قبل سنة ١٩٢٤) .

إن الجسد والتعبير متشابكان ومتلازمان . ولما كان العالم في جوهره عالما عمليا ، فإن التعبير والحالة الوجدانية ينتقلان من الأجساد إلى الأجسام (الأشياء المادية) ، بحيث «تعبر» كثير من الأشياء ، وتثير في معظم الأحيان نوعاً من المزاج أو الحالة الوجدانية .

وفي العالم العملي يكون الجسدُ أداةَ الأدوات ، بحيث تُعَدُّ الأدوات (الآلية) امتداداً لجسدي .

إننا نقوم بتشكيل البيئة تشكيلاً مناسباً . ويكون للأشياء التي شكلناها جانبان ؛ فهي في الجانب الأول تشير إلى الإنتاج البشري ؛ كما تتصف في الجانب الثاني بأنها يمكن أن تخدم أهدافا وغايات معينة . والمعنى العملي (أو النفعي) للأداة نفسها يُحيل

بدوره إلىَّ من ناحيتين . فهو من ناحية يحيل إلىَّ بوصفى «أناً» جسدية قادرة على استخدام هذه الأداة بطريقة أو بأخرى ؛ وهو من ناحية أخرى يحيل إلى كونى «أناً» ذات رغبات ، وقيم ، وغايات عملية ، تتصرف فى تلك الأشياء المُشكِّلة لتحقيق هذه الرغبات والقيم والغايات : «إن عالم البيئة لا يتكون فقط من طبيعة مادية ومجموعة موحدة من الظواهر ، بل هو كذلك بيئة أقوم أنا (وغيرى من الناس) بتشكيلها . إنه تغيير فى شكل الأشياء يتم وفقا للغايات المقصودة ، وبأفعال غائية أو عملية ، تكشف عن الجانب المزدوج الذى أشرنا إليه . والشكل نفسه ، على النحو الذى انتهى إليه ، سواء أكان ساكنا أم متحركا ، يحيل إلى أفعال موجهة لتحقيق هدف ، وإلى إنتاج مقصود ، وينطوى على معنى غائى باطن ، وخاصية قابليته الدائمة لأن يوضع موضع التصرف من جهة الأفعال التى تتوخى غاية ؛ وذلك باعتباره أداة أو آلية وسيلة أخرى من وسائل التشكيل . هنا أيضا نجد الجانب المزدوج المشار إليه . فالمعنى المرتبط بتحقيق غاية أو هدف يحيل إلى «أنا» ذات جسد وقدرات جسدية ، ولكنها كذلك «أنا» تشعر برغبات ، وتصدر أحكام القيمة ، وتسعى للوفاء بأهداف وغايات» (الحولية الفلسفية لجمعية جوريس ، المجلد الثانى ، ص ٣٣٠ ، سنة ١٩٢٤) .

هكذا نرى بوضوح تام كيف يدخل العمل فى نسيج العالم العملى .

ويتحدث هسرل فى موضع ثان عن أن من طبيعة البشرية أن تعمل على تطوير نفسها ، وتضفى على العالم طابعا إنسانيا . ما معنى هذا القول ؟ معناه أولا أن الإنسان يطور ذاته باستمرار على المستوى النفسى وبوصفه شخصا . ومعناه ثانيا أن هذا يرجع إلى أنه يحيا حياته فى عمل متصل ، وأنه ينتج ما ينتجه بنشاطه الفردى أو الجماعى . ومعناه ثالثا أن هذا التشكيل الفعال للبيئة يخلع على العالم معنى إنسانيا . و«أنسنة» العالم هذه أو خلع الطابع الإنسانى عليه يتم عن طريق التعاون المشترك مع الآخرين . فالأفراد يحققون على الدوام أفعالا ويقومون بأعمال فى إطار الجماعة ومع الجماعة . ونتيجة هذه الأعمال تدخل فى تكوين العالم . فالعمل إذن هو الذى يصبغ العالم بصبغة إنسانية . ويعبر هسرل عن هذا بوضوح عندما يقول إن العالم يعرض علينا وجهه العقلى أو الروحى ؛ وهذا الوجه هو العمل . وهو كذلك ما ينتج عن العمل ، سواء أكان عملا مقصودا أم غير مقصود .

والواقع أن الأمر منذ البداية لا يتعلق بالصنع وحده ، ولا بالفعل الأداتى ، بل يتعلق بالعمل الشخصى الذى يوثق رابطة الفرد مع الآخرين ، ويحثه على التواصل معهم ، ويتيح له أن يحقق شخصيته الاجتماعية ، وأن يكون - نتيجة لذلك - شخصا مشاركا فى جماعة نشطة (راجع الحولية الفلسفية لجمعية جوريس ، المجلد الثالث ، ص ٣٩١ وما بعدها) .

(ب)

١٢ - على الرغم من الأهمية البالغة للمنطلقات التى أشرنا إليها فإن هسرل لم يستعن بها على اكتشاف العالم . ولهذا فسوف نحاول أن نقوم بهذا فى القسم الثانى من تأملاتنا . سنحاول ، من منظور العمل ، أن نقوم بتحليل مواز لذلك التحليل الذى أجريناه مع هسرل فى القسم الأول من المحاضرة ، عندما كنا بصدد تفسير الأفق اعتمادا على مفاهيم معينة ، كالمهاد والتحديد والعالم . ولكننا لن نلجأ إلى هذه المفاهيم باعتبارها نماذج يقتدى بها ، بل سنسترشد بها فى القيام بالتحليل الموازى الذى أشرنا إليه .

١٣ - لو أننا بحثنا عن مفهوم مكافىء للمهاد المعيش ببساطة ، لكان أول ما يخطر على بالنا - على الأرجح - هو الفعل أو العمل . فإذا حاولنا أن نفسر معنى العمل تبينا أنه فى الواقع مواز للتحديد . ولكن كيف كان هذا ممكنا ؟ لنسأل أنفسنا ببساطة ما مقومات العمل ؟ أو بتعبير أفضل ، ما المقومات التى يدخل فيها العمل ؟ ولا ننسى أن العمل الذى نقصده هنا ليس هو العمل الشيئى أو الأداتى ؛ فالعمل يدل على الانطلاق من شىء والاتجاه إلى شىء . فقد استُثِيرَ فىَّ باعثٌ أو دافعٌ معين ، جعلنى أسعى لتحقيق شىء ما فى المستقبل . ثم إننى لا أعمل إلا بالنظر إلى الآخرين الذين يعملون هم أيضا فى إطار موقف معين . ولكن ما معنى الموقف الذى يوجد فيه عدة أشخاص يشتركون سويا فى العمل ؟

الموقف جزء من تاريخ . ولقد نشأ وتطور ابتداء من ماض ، كما أنه يشير فى ذاته إلى المستقبل . وفى الموقف تكون لدىَّ مقاصد معينة ، وغايات أحققها بواسطة العمل ، مثلى فى ذلك تماما مثل الآخرين الذين ينتمون - بوصفهم عاملين - إلى الموقف نفسه . والموقف فى النهاية وضع حاضر فى تاريخ .

١٤ - من الطبيعى أن يؤدى بنا هذا إلى السؤال التالى : ما هذا الذى نسميه تاريخا ؟ وهى مشكلة معقدة لا يمكن أن نتناولها هنا بكل تفصيلاتها . وقبل أن نسأل عن معنى تاريخ معين وعن مضمونه ، نود أن نطرح هذا السؤال : أين يتبين - أول ما يتبين - معنى تاريخ معين ووحدته ؟ وسنجد هذا الجواب : فى تاريخ(*) يُرْوَى كتابةً أو مشافهة ؛ فى حكاية ؛ فى قصة[1] . والتاريخ الذى يُروى ، أو يمكن أن يُرْوَى ، يمكننا أيضا أن نسميه قصة[2] أو حكاية مروية[3] ؛ وذلك حتى لا تثير الكلمة (التى تعنى التاريخ والحكاية[4] معا) أى غموض فى المعنى .

ونسأل الآن : ما الحكاية أو القصة ؟ القصة هى التى تروى لنا تاريخا . وكما يتحول الموضوع لأول مرة إلى مهاد بفضل عبارتنا - عبارتنا التى تجعله موضوعا للبحث - ، كذلك لا يتحول التاريخ الحى - الذى لم يصبح بعد تاريخا بمجرد تجربته تجربة حية - إلى تاريخ إلا بفضل روايتنا أو قصنا له . والقصة تروى التاريخ نفسه ، أو تقص حكايته ، بإحصاء الشخصيات والأحداث ، وذلك فى تتابعها ومن جهة تتابعها . وبم يبدأ

(*) يلاحظ أن المؤلف يعزف نغمات متعددة على وتر كلمة ألمانية واحدة هى Geschichte التى تعنى التاريخ ، والحكاية ، والقصة ، والخبر المروى . ولهذا لزم التنويه .

الإحصاء والقص(٥) ؟ يبدأ بالحدث الأول والشخصية الأولى ؛ يبدأ بالبداية . فالقصة تبدأ بتكرار البداية باعتبارها الأصل الذى انحدرت منه . وبهذا تكون القصة تكراراً واستعادة ، كما يعاد وضع الماضى(٦) فى التاريخ (أو الحكاية التاريخية) ، بحيث يَسْتحضِرُ هذا الماضى حاضره الذى كان ، ويصبح التاريخ (أو الحكاية التاريخية) استعادةً (إعادةَ وضع) وقصاً فى وقت واحد . وهكذا يفسر التاريخ نفسه بنفسه عندما يستعيد أصله - عن طريق القص - ويكرره ويحصى ما جرى بعد ذلك . ونود هنا أن نقدم نموذجاً مثالياً يوضح ما نقول . فقد يحدث أن تبدأ قصة (أو حكاية) «من الوسط» ، وألا يعرف الأصل فيها أبدا ، ولكنها تنتهى - مهما يكن ذلك بطريقة معقدة - إلى نهايتها التى تشف عنها بدايتها (ولا ننس أن العودة إلى الأصل تظل هى العنصر الأساسى فى كل «تفسير» ، وأن هذه العودة تتحول فى الفلسفة إلى البحث عن «الأصول» والمبادىء الأولى - «الأرخاى»)(٧) بهذا تبرر القصة نَفْسها بوصفها هذه القصة . وبهذا أيضا تستبعد منها المصادفة بطريقة معينة . نقول «بطريقة معينة» لأن المصادفة تبقى بطبيعة الحال هى المصادفة ، ولكنها تكتسب فى القصة معناها الحاضر بوصفها حدثا «مقصوداً» يضفى على الموقف أسلوباً «جديداً» . والواقع أن المصادفة جزء من الحدث المفهوم فهماً عينياً .

١٥ - إن الذى يستوجب التفسير والتبرير ليس هو الإمكانات العامة والمجردة ، بل هو «الهنا والآن» للحالة الخاصة ؛ هو فردية قصة(٨) عينية يمكن أن تُجَرَّبَ تجربةً بسيطة . ولا يتيسر فهم الطابع الفردى للحدث الشخصى المعيش إلا إذا نجحنا فى رَدِّه إلى ما لا يقل فردية وعينية ، بحيث لا يقبل أى تفسير آخر ولا يحتاج إليه . ولكنه (أى الطابع الفردى . .) يجب أن يكون واضحاً ؛ ومعنى هذا أن البواعث أو الدوافع التى تحرك أبطال القصة أو شخصياتها الفاعلة ينبغى أن تكون واضحة . والدوافع بدورها تتطلب تبريراً ؛ لأنها تكون فى الغالب الأعم غامضة . وسبب الدافع والقصد هو مبرره . ولكن هذا يبين أيضا أن السبب نفسه كثيرا ما يكون غامضاً ومخفياً . وما أكثر ما نقف أمام الدافع متسائلين : لماذا يفعل إنسان هذا أو ذاك ؟ أو لماذا أفعله أنا ؟ .

١٦ - إن تبرير الرؤية هو الصحة أو الحقيقة . وقد بينا أن الحق لا يوجد إلا مخصصاً ، وذلك بوصفه تحقيقاً (أو تأكيداً للحقيقة) ، يستند إلى وحدة العالم وتجانسه (أو اتساقه) . وعلى ذلك يكون «تبرير» العمل هو الكشف الخاص عن الدوافع ، سواء كانت خيرة أو شريرة ، اعتماداً على وحدة القصة نفسها واتساقها . ولابد أن يتم إدراك هذه الدوافع فى سياقها المترابط . وفى هذا تكمن وحدة القصة . إن القصة تفسر نفسها وتقدم الحساب عن نفسها . ولهذا نلمس العلاقات والروابط العميقة بين المعانى المختلفة التى تدل عليها كلمة القصة والقص فى اللغات الأوربية المختلفة مثل :Erzählung(قصة) ، Tale (حكاية أو خبر مروى) ، Récit(قصة) ، Conte(أقصوصة) ، Count(يحصر أو يحصى) ، Account(يقرر أو يَعُدُّ أو يقدم الحساب) ، Raconter(يحكى أو يروى) ، مع العلم بأن الكلمة الأخيرة تحيلنا إلى Reconter(يعيد العدَّ والحساب) وإلى Ren—Contrer(يلتقى بـ . . .) و Rendre Compte(يقدم الحساب عن . .) . أما كلمة Tale(قصة - حكاية - خبر) الإنجليزية فتأتى من الفعل Tell (يخبر) ، الذى يتصل كذلك بالعَدِّ . إن المرء يعيد العدَّ ويقوم بالحصر والإحصاء ؛ وهذا يوضح التبرير (أو تقديم كشف الحساب) . والماضى تُسْتَعادُ روايته أو يُعادُ وضعُه - من جديد(٩) . وبذلك يمكن أن يُسْأَلَ أو يُسْتَجْوَبَ على نحو ما تُسَجل شهادة الشاهد ، بل إن الماضى الذى تُعادُ قصته أو يُعاد وضعه (فى الحاضر) يمكن أن يقدم الشهادة (عما جرى فيه) . والكلمتان Conte فى الفرنسية و Countفى الإنجليزية تأتيان من العدِّ . ولا شك أن الكلمة الفرنسية Raconter تردد أصداء العَدّ وتقديم الحساب أو التبرير واللقاء . فبغير اللقاء لا يمكننى أن أقوم بهذا أو ذاك .

١٧ - إن الشىء الذى تكاد القصة تخفيه هو النهاية . فالقصة لا تتوقف عند نهاية حقيقية ، أو لاتنقطع انقطاعاً ، وإنما تنتهى إلى نوع من الحاضر الذى حكت لنا أصله . فالنهاية تقع إذن فى الحاضر .

ويصدق نفس الشىء على المستقبل . فلو أرادت القصة أن تحكى المستقبل لما جاز لها أن تتوقف ، ولكان عليها أن تواصل الحكى . لكن المستقبل لن يكون عندئذ هو المستقبل ، بل سيكون ماضياً محكياً . إن المستقبل فى القصة أشبه ما يكون بامتداد الحاضر الذى تتوقف عنده القصة . فالقصة تقودنا إذن إلى حاضر لم يقص (لم يُحْكَ) ، حاضر مفتوح ، متعال على الزمان إن صَحَ هذا التعبير .

١٨ - هكذا يكون الموازى المقابل للمهاد - الذى يمكن تجربته تجربةً خالصة - هو حكاية أستطيع أن أرويها أو أسمع غيرى يرويها .

أما عن العمل فيمكننى - موازاةً للتحديد - أن أسميه وأحوله إلى مهاد . ويتم هذا عندما أقدمه أو أضعه فى موضع الصدارة ، وأجعل منه عملاً منجزاً أو تاماً . ولكن العمل لن يخرج عن كونه تحديداً نسبياً للتاريخ ؛ إذ لا يوجد عمل وحيد ولا عمل من إنجاز فرد واحد .

١٩ - لنتابع الآن التحليل الموازى الذى بدأناه .

كما أن هناك مهاداً يمكن تجربته تجربة خالصة ، أى مهاداً مطلقاً ، يتكون من واقع مفرد أو من أنواع متعددة من الواقع ؛ من مجموعة أو «تشكيلة» من الوقائع ، فهناك كذلك حكاية يمكن روايتها وتجربتها تجربةً خالصةً بسيطة غاية البساطة ، كما أن هناك بالمثل حكاية هى «تشكيلة» أو مجموعة أشكال من الحكايات التى يمكن تجربتها تجربة خالصة ، أى إدراكُها إدراكاً مباشراً .

وقص الحكاية البسيطة يوازى التخصيص (الذى تحدثنا عنه فيما سبق) . فالحكاية تبرز من حكاية شاملة فى الخلفية ، كما ترتبط - إذا تمعنا فيها عن قرب - بحكايات أخرى . بهذا

نكتشف علاقات الترابط العامة بين الحكايات المختلفة ، أو نكتشف أن هذه الحكايات يحيل بعضها إلى البعض الآخر .

٢٠ - لقد استطاع هسرل أن يميز المهاد المطلق من المهاد النسبى ، وأن يفرق كذلك بين التحديد المطلق والنسبى . وقد بين أن المهادات المطلقة بطبيعتها المطلقة ، أى بحكم كونها قابلة للتجربة المباشرة الخالصة ، ليست مستقلة بنفسها . فهى فى رأيه يحيل بعضها إلى بعض كما تحيل دائما إلى ما يتجاوزها ؛ أى إلى ما تكون فيه : وهو العالم .

هنا نصل إلى هذا السؤال المهم : أين توجد الموازاة ؟ وما «الداخل» المطلق المستقل الذى توجد فيه الحكايات ؟

٢١ - ربما يبدو للوهلة الأولى أن هذا الداخل هو الزمان . وقد كنا انطلقنا من الموقف بوصفه الوضع الحاضر لحكاية ما . والموقف شىء صار أو خضع للصيرورة ؛ وأنا الذى أوجَدُ فى الموقف لى كذلك «صيرورتى» ، التى تسهم فى تحديد الموقف بالنسبة لى ، وأنا ونحن لنا مقاصدنا ، ونحن نسعى إلى شىء فى المستقبل ، ولنا مقاصدنا التى نحققها بأعمالنا المتجهة إلى المستقبل . غير أن الزمان - وهذا ما بينه هسرل بوضوح تام - لايوجد «كظاهرة» ؛ لأنى لا أستطيع أن «أراه» ولا أن «أتأمله» . إن العالم ظاهرة ، وهو معطى لى ؛ أما الزمان فليس معطى لى ؛ إنه صورة العالم (أو شكله) كما هو صورتى أنا نفسى (راجع الحولية الفلسفية لجمعية جوريس ، المجلد الثالث ، ص ٣٦٢) . ومع ذلك فنحن نتكلم عن الزمان ، أى «ندركه» على نحو من الأنحاء . ولكن ما طبيعته التى ندركه عليها ؟

لقد بين هسرل أن الزمان هو صورة (شكل) الحياة التى تجرب العالم . وقد رأينا منذ قليل أن الحياة التى تجرب العالم ليست رؤية فحسب ، بل هى عمل أيضا . ومعنى هذا أن الحياة التى تجرب العالم تجرى على هيئة حكايات (تواريخ) ، وأنها يجب أن تُدْرَكَ بهذه الصفة . والظاهرة العينية ليست هى الزمان ، بل هى الحكاية (التاريخ)[١٠] المعيشة ، المروية ، والمعبر عنها . والزمان هو صورة الحكاية (التاريخ) . والزمان لا يظهر نفسه بنفسه ؛ إنه يعبر عن نفسه بوصفه صورة مضمونٍ حىّ . أما ما يُظْهِرُ نَفْسَه فهو الحىُّ ذاته : الصورة والمضمون ، الحكاية (التاريخ) العينية . إن الزمان - من حيث إنه صورة - كامن فيما يعبر عنه ، وما يقال ، وما يُسمع ، وما يُعاش ، وما يُحكى .

٢٢ - لو بحثنا تبعاً لهذا عن «داخل» الحكايات (التواريخ) باعتباره ظاهرة ، لما أمكن أن يكون هو الزمان ؛ إذ ليس الزمان ظاهرة بل هو صورة ؛ ولهذا يتحتم أن يكون هو الحكاية (التاريخ) المطلقة المستقلة .

إن ظاهرة «الحكاية (التاريخ) المطلقة المستقلة» ، بوصفها «الداخل» الذى يشمل الحكايات (التواريخ) ، تفجر صورة الزمان . ويرجع هذا إلى سبب بسيط ؛ فالحكاية - وهذا شىء يقتضيه معناها - يجب أن تكون ذات بداية ونهاية . أما الزمان أو الزمانية - بوصفها صورة - فليس له بداية ولا نهاية . ولو حاولت أن أتصور بداية للزمان لبقيت دائما «فى» الزمان . ويصدق نفس الشىء إذا حاولت أن أتصور نهاية الزمان . وكلما تصورت البداية أو النهاية بقيت داخل صورة الزمان .

ولما كان للحكايات وللتاريخ صورة الزمان ، فإن بداية ونهاية التاريخ الذى توجد بداخله «لا يمكن أن تعطى للرؤية . ويصدق هذا على تاريخ حياتى الخاصة المجرِّبة للعالم . فأنا مثلا لا أعرف شيئا عن مولدى إلا من الآخرين . كما أن موتى لم يُعْطَ لى . ويصدق نفس الشىء صدقاً أعم وأشمل على «الداخل» المطلق المستقل الذى توجد فيه كل الحكايات .

إن المهاد المطلق قد أعطى لى فى تجربة خالصة بسيطة . ويمكننى أن «أقص» التاريخ المطلق باعتباره تجربةً خالصةً حية . ولكننى لن أستطيع أن أقص بداية التاريخ المطلق المستقل ونهايته بصورة حقيقية وافية . ولهذا لا يمكن أن يقص التاريخ المطلق والمستقل - باعتباره «الداخل» المطلق المستقل - على نحو ما يُقَصّ التاريخ «الزمنى» (أو التاريخ الواقع فى الزمان) .

٢٣ - ان التاريخ المطلق والمستقل يفجر صورة الزمان ؛ وبهذا يعلو على الزمان ويتجاوزه . وكما أن العالم فى رأى هسرل هو «العالى» (الترانسندنس) ، فالتاريخ المطلق كذلك هو «العالى» .

هكذا نجد أنفسنا أمام هذا السؤال العسير : كيف يتيسر إدراك هذا «الداخل» المطلق والمستقل ؟ فكما أن العالم ليس مهادا يمكن أن يجرب تجربة خالصة بسيطة ، كذلك التاريخ المطلق والمستقل - وهو «الداخل» الذى يحتوى جميع الحكايات (التواريخ) - ليس حكاية (تاريخا) يمكن أن تقص أو تُروى رواية خالصة بسيطة .

٢٤ - ما هذا الذى يحتوى البداية والأصل اللذين يتجاوزان الزمان ، كما يشتمل على النهاية المفتوحة التى تتخطى الزمان أيضا ، دون أن يكون فى المستطاع قصّه أو روايته بالمعنى الحقيقى لهذه الكلمة ؟ الإجابة تقول : إنه الأسطورة !

وكما أننا لا نملك ابتداءً ولا فى أغلب الأحيان وعياً «بحثيا» بالعالم ، فكذلك الحال مع الأسطورة . فنحن فى الغالب نجربها متناثرة فى شذرات ، أى فيما يسمى بالموضوعات الأسطورية ، دون أن نفطن إلى ذلك . ومع ذلك فإن من الممكن تفسير بنية الأسطورة ، شأنها فى ذلك شأن بنية العالم .

مهما يكن الأمر فقد استطعنا على كل حال أن نؤكد هذه الحقيقة الأساسية : كما أن الوجود - «فى» - العالم هو الأسلوب الرئيسى لوجود الإنسان ؛ فكذلك يمكن أن نقول إن الوجود - «فى» - الأسطورة أسلوب أساسى فى وجوده .

٢٥ - اسمحوا لى فى الختام أن أعرض عليكم بعض الملاحظات عن البنية الأصلية للأسطورة .

سننطلق فى هذا العرض من تناهى الإنسان . والتناهى يظهر فى النقص . وليس المقصود بهذا أنه عيب أو «خطأ» يمكن

تلافيه ، بل المقصود به أن البنية الأساسية لكل موجود هي معاناة النقص - «ق» - ذاته وأكتفي بأن أذكركم بما بينته في القسم الأول من هذه المحاضرة عن النقص الملازم لتكافؤ كل معرفة (بحيث لا نجد معرفة مكافئة لموضوعها أو مطابقة له مطابقة تامة) . ولكي نفهم بنية النقص المشار إليها بصورة أفضل ، أود أن أقدم لكم ، باختصار شديد ، ودون دخول في التفصيلات ، مثلين اثنين يلقيان عليه الضوء .

إن النقص لا يقوم على الكلية (أو الشمول) المفتقد . فاللغة مثلا تُعَدُّ ناقصة في ذاتها لأنها استدلالية منطقية . فهل يمكننا أن نتصور لغة كاملة ؟ هل يَسَعنا أن نتخيل لغة شاملة متكاملة لا تقتصر على أن تكون لغة استدلالية منطقية ؟ إننا لنعجز حتى عن تصور مثل هذا الشمول الكلي !

ثم كيف تبدو صورة الزمان إنْ لم يكن في ذاته نقصاً ؟ إن المثل يقول : الزمن يهرب[11] . وليس معنى هذا أن الزمان يفلت أو يهرب منا ، بل معناه أنه في ذاته عابر وزائل . وحتى لو حاولنا أن نتصور الأبدية كزمن كلي فإنها لن تعدو في الحقيقة أن تكون «لحظة دائمة»[12] . وهذا هو الذي يفترضه الزمان الذي يتدفق في ذاته وينساب ويفلت حتى من ذاته .

هكذا تكون اللغة ناقصة في ذاتها ، ويكون الزمان ناقصا في ذاته . غير أننا لا نملك حتى أن نطرح هذا السؤال : ما الذي ينقص اللغة ، وما الذي ينقص الزمان ؟

٢٦ - نحن نرى إذن ، من وجهة النظر الفلسفية ، أن النقص هو البنية الأساسية للموجود المتناهي . هذا النقص يتجسد في الأسطورة ، ويمكن أن يُقَصّ ويُحكَى ليتخذ بذلك الشكل الأسطوري - التاريخي لدراما أصلية . وتجسيد النقص بصورة درامية - تاريخية يقوم على حقيقة أن وفرة أو امتلاء أصليا قد فُقِدَ فَقْداً أليما ، وأنه سيستعاد مرة أخرى بالألم والمخاطرة . ومعنىً هذا أن الأسطورة لها شكل دراما أصلية تتمثل في الوفرة الضائعة ، واليأس ، والرجاء ، والصراع ، والانتصار . فالأسطورة إذن في صميمها هي أسطورة الصراع الدائم ، حتى ولو لم تظهر في هذه الصورة بل في صورة أخرى ، كأسطورة البحث على سبيل المثال . ولا يجوز بطبيعة الحال أن نفهم الصراع المذكور على أنه قوة أو على أنه مجرّد قوة فحسب ، بل يجب أن يفهم منه أنه جهد لا يتوقف عن الصراع .

٢٧ - إن الهدف من هذا الصراع هو الانتصار . وليس معنى الانتصار الذي نقصده سحقَ العدو بالقوة ، بل معناه خلاصه من اليأس ؛ معناه النجاة . وهكذا يرتبط الانتصار والخلاص والنجاة برباط لا تنفصم عراه . إن النجاة هي الانتصار الشامل على النقص عن طريق الأسطورة وبفضلها ، بحيث يلتقي الأصل والنهاية . وما النجاة في نهاية المطاف ؟ إنها الانطلاق من «المقدس» بوصفه الأصل في وجودي ، والوصول إلى المقدس بوصفه نهايتي . ومفهوم النجاة ، أو بالأحرى فكرته ، ليست فكرة غير محددة فحسب ، بل يتحتم أن تكون غير محددة ؛ إذ يكمن فيها الانتصار الشامل على النقص أو إلغاؤه إلغاء شبه كامل .

٢٨ - اليأس يولِّد الأمل ؛ والأمل يولِّد الصراع . وفي الصراع يتحول اليأس إلى أمل فعال .

إن ضياع الوفرة الأصلية منا يمكن أن يكون شيئا من صنع الإنسان نفسه ؛ فمن المحتمل أن تكون قد ضاعت بسبب أخطاء ارتكبها أو ذنب اقترفه . لهذا يرتبط ضياع الوفرة الأصلية واليأس بالشعور بالذنب . ولهذا أيضا يقوم الصراع من أجل استعادة ما ضاع على الجهد المبذول للوصول إلى الخلاص من الذنب ؛ أي للوصول إلى الغفران ويرتبط بهذا الجهد أيضا أن نحاول تجنب الوقوع في أي ذنب آخر . غير أننا لا ننجح أبدا في ذلك كل النجاح ؛ وذلك لأننا موجودون دائما في الذنب واليأس . ولهذا السبب على التحديد كان الغفران هو محو الذنب الأساسي أو الأصلي ، وإلغاء الذنب العيني المحدد .

ويرتبط كذلك بالأمل الفعال الذي لا يتوقف عن الصراع أن العذاب الذي ينطوي عليه اليأس والصراع يعد نوعا من الانتقال إلى الخلاص . ذلك هو الطابع الإيجابي للعذاب ؛ للعذاب نفسه من حيث هو بداية الخلاص ، وللصراع الذي يُعَدُّ سيراً على الطريق نحو الخلاص ، وذلك من حيث هو صراع مقترن بالعذاب ، وعذاب تقبله الإنسان برضاه ، ومن ثم فهو عذاب فعال .

٢٩ - نلاحظ من هذا كيف يتجلى في الدراما الأصلية للأسطورة ما اتفقنا على تسميته بتاريخ النجاة أو تواريخ النجاة[13] . ولكن هذا لا يمنع أن تواريخ النجاة - وهذه ملاحظة مهمة - يمكن بغير شك أن تكتسب طابعاً سياسياً وتعبر عن جوانب سياسية بالمعنى الواسع لهذه الكلمة الأخيرة .

٣٠ - يبدو أن المهمة التي تضطلع بها فلسفة الظاهريات (الفينومينولوجيا) ليست هي تفسير تواريخ (قصص) النجاة . والتحليل الظاهراتي للأسطورة - الذي ألقينا الضوء على الأسس التي يقوم عليها - سوف يجيب عن الأسئلة التالية : ما الوسائل والمناهج التي تعين على تصور تواريخ (قصص) النجاة ، وكيف تبدو أبنيتها الأساسية ؟ إن تواريخ النجاة أساطير رحبة شاملة . ونحن نجد بجانبها أساطير جزئية ، بل إن هناك أساطير شخصية . وسوف يتعين على فلسفة الظاهريات أن تلقي الأضواء على مضامينها وتكشف عن قيمتها ودلالتها على وجودنا الإنساني .

نقلها إلى العربية

عبد الغفار مكاوي

هوامش

(١) ينص المؤلف على الكلمتين المقابلتين بالفرنسية والإنجليزية وهما : a story, une histoire

(٢) ينص المؤلف هنا على المقابل الفرنسي للكلمة Récit

(٣) ينص المؤلف هنا على المقابل اللاتيني Narratio لكلمة القصة .

(٤) وهي كلمة Geschichte الألمانية .

(٥) يلاحظ هنا أن المؤلف يقرب كلمة القصة بالألمانية Er—Zählung من كلمة الحصر أو الإحصاء Auf—Zählung ، وذلك على طريقة الظاهرياتين عموما وهَيْدِجَرْ بوجه خاص . ولا حاجة للإشارة إلى صعوبة التعبير عن هذه الاشتقاقات والتخريجات في اللغة العربية . .

(٦) يعود المؤلف إلى تخريج معان مختلفة من كلمة Récit الفرنسية التي تعني القصة وتدل في الأصل على إعادة وضع ما مضى في الحاضر Ré—Citer .

(٧) يستعمل المؤلف كلمة Archai اليونانية التي تدل على الأصول . وغني عن الذكر أن البحث عن الأصول والبدايات الأولى هو روح فلسفة الظاهريات ومنهجها ، حتى لقد سماها مؤسسها هسرل علم البدايات وعلم آثار الوعي . .

(٨) أكرر ما سبق قوله من أن المؤلف يستخدم في الغالب كلمة Geschichte التي تعني التاريخ كما تعني القصة معا ، ولهذا فضلنا أحد المعنيين تبعا للسياق ، اللهم إلا في المواضع التي ينص فيها صراحة على القصة Erzählung

(٩) يستخدم المؤلف هنا فعل القص في اللغة الفرنسية Ré—Citer وفي صيغته الألمانية Re—Zitieren بالمعنى الذي سبقت الإشارة إليه وهو إعادة الوضع .

(١٠) يلاحظ كما سبق أن المؤلف يستعمل كلمة Geschichte التي تعني التاريخ كما تعني الحكاية . وقد أبقيت على المعنى الثاني في صلب النص ، مع وضع الأول بين قوسين ؛ لأن المقصود في النهاية أن الأسطورة تشمل الحكايات في داخلها كما يشمل العالم في تحليلات هسرل الموجودات داخله . .

(١١) ينص المؤلف على الأصل اللاتيني لهذا المثل : Tempus Fugit

(١٢) ينص المؤلف على الأصل اللاتيني لهذا التعبير Nunc Stans ، ويمكن تعريبه بالآن الساكن أو اللحظة الثابتة الدائمة ، على نحو ما نتصور السرمدية لحظة أو آناً كلياً ثابتاً في مقابل الحركة الدائمة للحظات الزمان وآناته .

(١٣) هي القصص الدينية المقدسة ، وخصوصا قصة حياة السيد المسيح وعذابه (Heilsgeschichte)



اللغـة والنقـد الأدبى

تمـام حسـان

حين يكون العنوان «النقد الأدبى واللغة» يجرى الكلام من حيث المبدأ على النقد الأدبى بقصد الكشف عن ارتباطه باللغة ؛ وحين يأتى العنوان فى صورة «اللغة والنقد الأدبى» يدور الكلام فى الأساس عن اللغة بغرض الكشف عن مجال الانتفاع بنتائجها فى النقد الأدبى ؛ ولما كان عنوان هذا المقال على هذه الصورة الثانية ، أصبح المطلوب أن نتكلم عن جدوى الدراسات اللغوية فى مجال النقد الأدبى . وما من شك فى أن الدراسات اللغوية بصورتها التقليدية لم تكن عقيماً ، بل إنها قدمت للنقد القديم من الأفكار والأصول ما مكنه من البقاء عبر القرون . ولما ظهرت الاتجاهات الحديثة فى النقد ، وأراد أصحابها أن يكشفوا عن النقص الذى زعموه فى النقد القديم ، لم يجدوا من المطاعن ما يدمغونه به إلا أنه نقد لغوى الطابع ، لا يكاد يتخلص من ربقة الدراسات اللغوية على نحو ما كانت هذه الدراسات فى القرون الإسلامية الأولى . وإنما جاء هذا الطعن على النقد القديم من جهة أنه لخص عطاءه فى قواعد البلاغة العربية حتى لم يعد قادراً على التطور ولا سيما بعد أن تطور النقد الحديث فى مجالات عدة متكاملة ، جعلت النظرة النقدية كألوان الطيف تأخذ من كل شىء ما تحتاج إليه ، فتنتفع بالدراسات النفسية والاجتماعية والأخلاقية والدينية واللغوية والذوقية والجمالية الخ .

وبتقدم الدراسات اللغوية الحديثة فى القرنين الأخيرين وتشعبها وامتداد أطرافها ، أصبح مفهوما أن النظرة اللغوية إلى الأدب ربما حلت من المشكلات النقدية ما كان منذ قليل بحاجة إلى حقائق علم النفس أو علم الاجتماع أو غيرهما . وما ظنك بهذه الدراسات إذا كان من عدتها ما يعرف باسم علم اللغة النفسى Psycholinguistics وعلم اللغة الاجتماعى Socioling-uistics وعلم الأساليب Stylistics ؛ أفما تزال ، وهذا شأنها وتلك أبعادها ، قاصرة عن العطاء فى مجال النقد الأدبى ؟ ثم إن علينا أن ننظر فى تكوين الرسالة التى يتلقاها المتذوق من الأديب ؛ فهل نراها إلا بناء لغوياً يشتمل على مضمون مركب من وظائف لغوية ، ونزعات نفسية ، ورموز اجتماعية ، وومضات جمالية الخ ؟ وهل يمكن لنا — إذا تجاهلنا البناء اللغوى والوظائف اللغوية — أن نصل إلى فهم صحيح لما عدا ذلك من النزعات والرموز والومضات ؟ إن النص الأدبى كالجسم الإنسانى ، لا يتصف بالجمال إلا إذا تحققت له الصحة ؛ ولا يكون المنظر الجميل للجسم العليل . ومن هنا حق لنا أن نتوقع عطاء لغوياً فى مجال النقد ، يبدأ من أصوات النص ، فيمر بمقاطعه ، وصيغ كلماته ، ومعانى مفرداته ، وعلاقاتها فى السياق ، وتركيب جمله ، وأسلوب أدائه ، وتناسب عناصره ، وملاءمته لظروف استعماله ؛ كل ذلك قبل أن يثير الانتباه

للنزعات والنزغات والإشارات والإيحاءات والرموز والومضات ، وما قد يرد على بالك مما عدا ذلك . وإذا كانت الصورة الزيتية مؤلفة من الأصباغ ، وهي مادية محسوسة يمكن لها بانسجام تجاورها وتكاملها أن تولد الإحساس بالجمال ، فإن أصباغ الأديب إنما هي اللغة . ومن ثم كان على الصورة الزيتية والنص أن يبدآ بداية حسية لينتهيا نهاية فنية إبداعية .

علينا الآن أن نلتمس الكشف عن عطاء الدراسات اللغوية في حقل النقد الأدبي ، وأن نوضح للقارىء الكريم قيمة هذا العطاء وغناءه في هذا الحقل . واللغة كما قد يعلم القارىء «بنية» ومعنى أنها بنية أنها نظام تتكامل عناصر تكوينه تكاملاً يجعل البنية جامعة مانعة . فأما أنها جامعة فلذلك كونها «لا تفتقر» إلى شيء من خارجها لتستعين به على أداء وظيفتها الكبرى وهي الاتصال . فالعربية مثلاً غانية عما عداها من اللغات ؛ إذ لها أصواتها وأقسام كلمها ، ونظام صيغها الصرفية ، ومعاني هذه الصيغ ، ولها أصولها وزوائدها ، ونظام اشتقاقها ، وعلاقات سياقها ، وقرائن أبوابها وأزمنة أفعالها ، وحقولها المعجمية التي تتمثل بها ثقافة مجتمعها ، وهلم جرا . فليس باللغة العربية حاجة إلى أصوات أجنبية مثل P أو V ، وليست بحاجة إلى قسم جديد من الكلم ، مثل adverb مثلاً ، وليست تتسع لصيغ صرفية جديدة ، أو وسائل جديدة لصياغة المفردات ، كأن تعتمد على الإلصاق affixation وهكذا . ومعنى أنها مانعة ترفض كل هذه العناصر الدخيلة على طرق تركيبها «فلا تقبل» أداة تعريف غير أل ، ولا ضميراً غير ضمائرها ، ولا قاعدة نحوية غير قواعدها الخ . وحاصل ذلك أن كونها جامعة معناه أنها «لا تفتقر» ، كما أن معنى كونها مانعة أنها «لا تقبل» . فإذا اتفقنا على أنها لا تفتقر ولا تقبل فقد عرفنا كونها بنية .

واللغة نظام أكبر ، مؤلف من أنظمة فرعية ، كنظام الأصوات ، ونظام المقاطع ، ونظام النبر ، ونظام الصيغ ، ونظام الاشتقاق ، ونظام أقسام الكلم ، ونظام النحو الخ . فمثلها كمثل الجسم الإنساني ، الذي يمثل نظاماً حيوياً ذا وظيفة كبرى «هي تحقق الحياة» ، ولكنه مؤلف من أنظمة فرعية ، منها النظام «أو الجهاز» الهضمي ، والإفرازي ، والدوري ، والتنفسي الخ . وفي كلتا الحالتين (حالة اللغة وحالة الجسم الإنساني) تتكامل الأنظمة الفرعية فيفتقر كل منها إلى أداء النظام الآخر لوظيفته ؛ ولو بطل عمل أحد الأنظمة لاستحال على النظام الأكبر أن يحقق وظيفته التي قام من أجلها ، وهي «الاتصال» بالنسبة للغة ، و«دوام الحياة» بالنسبة للجسم الإنساني .

وإنما دعانا إلى هذا النوع من التقديم للموضوع أننا نريد أن نبني موضوع المقال على طرح ما يعطيه كل نظام فرعي على حدة للنقد الأدبي ؛ لأن نسبة العطاء إلى الأنظمة الفرعية ستمنح عرض الموضوع نوعاً من التنظيم قد لا يتحقق له إذا نسبنا كل شيء إلى اللغة في عمومها . هذا من جهة ؛ ومن جهة أخرى فإن نسبة العطاء إلى الأنظمة الفرعية سيلقي ضوءا كاشفاً على دور الدراسات العربية القديمة في حقل النقد ، ويظهر تطور النقد العربي القديم بخطوات تنسجم مع تاريخ ظهور فروع هذه الدراسات ؛ بمعنى أن النقد في البداية كان نحوي الطابع ، وأنه استظل بعد ذلك بظل دراسة الإعجاز القرآني ، ثم تطور إلى الطابع الجمالي الذوقي ، ثم أصبح صناعة ذات قواعد مضبوطة قلما تتيح للمرء مغامرة ذوقية فردية ، وأصبحت هذه الصناعة ذات شواهد كشواهد النحو ، تبرز القاعدة ولا تشحذ الملكة .

وقبل أن ندخل في اختبار كل نظام من أنظمة اللغة لنظهر عطاءه للنقد الأدبي ، يجدر بنا أن نشير إلى قضية غاية في الأهمية من حيث تتصل بحرية الأديب والتزامه . وذلك أن اللغة عرفية ، يحرسها المجتمع ، ويغار عليها فلا يسمح فيها بالتشويه أو التحريف أو الحرية الفردية . وللمجتمع في غيرته على لغته عقوبات يفرضها على من ينتهكونها من الأفراد ؛ منها عدم الفهم ؛ ومنها السخرية ؛ ومنها الرفض والاحتجاج ، والاتهام بالشذوذ والمروق والنزق والحماقة ، والكف عن التعامل ، وتجنب الصحبة ، وعدم الإصهار الخ . ولكن الأديب أديب بالإبداع والابتكار ؛ وهو يبدع فعلاً ويبتكر باللغة وفي اللغة . أما إبداعه باللغة ، أي بواسطتها ، فأمر هو موضع القبول والتسليم ، ولكن التساؤل يدور حول إبداعه في اللغة ؛ ما طبيعته . فهل يحق للأديب أن يبتدع في اللغة صوتاً أو أداة أو كلمة أو ضميراً أو صيغة صرفية أو تركيباً لم يسبق إليه ؟ وهل يجوز له أن يجمع بين المتنافيين فيصف الضمير أو يجعله مضافاً ، أو يحذف دون دليل على المحذوف ؟ وهل يقبل منه أن يرتكب بعض المفارقات المعجمية فيسند اسماً إلى غير من هو له ، فيقول مثلاً «مات الحجر» أو «فرح الخشب» ؟ وهل يغضي الناقد عن ترخص الأديب في قرائن المعنى ، كالإعراب والمطابقة والربط والرتبة والتضام الخ ؟ وهل للأديب أن يخالف قواعد صياغة المفردات فيقول مثلاً : «مديون» بدل «مدين» ، و«أبناي» بدل «بنائي» ، و «وعدة» بدل «عدة» ؟ وإذا فعل شيئاً من ذلك فما موقف الناقد من هذا الأديب ؟ إن من الصعوبة بمكان أن نسوق جواباً شاملاً لكل ما تقدم ، إما إيجاباً وإما نفياً ؛ لأن كل مفارقة لجادة الصواب من الأنواع المتقدمة تتطلب نظرة خاصة وجواباً خاصاً ، كما يتوقف حسنها وقبحها على ظروف ارتكابها ، بحيث تعد خطأً في بعض الظروف ورخصة مقبولة في بعضها الآخر ، وتحتسب خطأً من أديب وإبداعاً من أديب آخر قد يكون أكثر من الأول مهارة في التعبير وخبرة بطرق الأداء اللغوي . وهكذا يكون التزام الأديب أو حريته في مجال الاستعمال اللغوي أمراً نسبياً لا تجزيء فيه إجابة واحدة في جميع الظروف والأحوال .

ندخل بعد هذا فيما نحن بصدده ، وهو عطاء الدراسات اللغوية للنقد الأدبي . ومن المعلوم أن فروع الدراسات اللغوية

تتعدد بتعدد الأنظمة اللغوية ، وتتدرج بتدرجها ، بحيث نرى دراسة الأصوات تمثل الخطوة الأولى فى هذه الدراسات ؛ لأنها تتناول صغريات وحدات التحليل اللغوى من الأصوات والوحدات الصوتية والمقاطع الخ . ثم تليها دراسة الصرف ، وهى تتناول مبانى المفردات ، ثم النحو ، وهو يتناول العلاقات فى التركيب . وهناك الدلالة التى تشمل دلالة المفردات (فى المعاجم) ، ودراسة الدلالة الاجتماعية للتركيب بكل ما يحيط به من المقام الذى حدث فيه الاتصال اللغوى . ثم هناك أيضاً دراسة الأساليب اللغوية وما يتعلق بها من اعتبارات نفسية واجتماعية . دعنا - من ثم - نعرض عطاء كل فرع من هذه الفروع للنقد الأدبى .

لقد كشفت الدراسات الصوتية المعاصرة الشىء الكثير عن دور الأصوات اللغوية فى مجالى صحة النص وجماله . فأما فى مجال الصحة فقد اتضحت من خلال هذه الدراسات صلة الصوت بالفروق القائمة بين المفردات من حيث المعنى ؛ ومن ثم أصبح «الاستبدال» فى عرف المحدثين ، أو «المعاقبة» التى عرفها النحاة العرب ، وسيلة من وسائل الكشف عن الوحدات الصوتية التى تعين على التفريق بين المعانى[1] . فالفروق بين «ساح» و«صاح» ، وبين «مال» و «نال» ، وكذلك بين «قال» و «قاد» ، أو «قال» و«قيل» فروق صوتية أدت أولاً إلى معرفة أن السين والصاد وحدتان مختلفتان ، وكذلك الميم والنون ، ومثلهما اللام والدال ، وكذلك ألف المد وياؤه . وعرفنا من هذه الدراسات كيف نفرق فى الفهم بين «الصوت» و «الوحدة الصوتية»[2] ، وأنه إذا جاز لوحدتين صوتيتين فى بعض المجالات أن تشتركا فى مخرج واحد فإن هناك من الحلول ما يمكننا من نسبة الصوت المنطوق فى هذا المخرج إلى إحداهما . فإذا كانت النون فى «ينبغى» تنطق كما تنطق الميم (أى فى مخرج الميم) فإننا سنعلم من موقع الصوت (وهو موقع نون المطاوعة) أنه ينتمى إلى النون لا إلى الميم . وإذا كان الصوت الشبيه به فى «عنبر» ينطق فى مخرج الميم أيضاً فإننا سنعلم من جمع الكلمة جمع تكسير على «عنابر» أن الجمع رد الصوت إلى أصله ، أو بعبارة أخرى إلى مخرجه الذى ينسبه إليه نظام اللغة . ويقال مثل ذلك أيضاً فى «أنبوبة» و«أنابيب» . ولكن ذلك قد يصعب فى الكلمات العامية مثل «إنبابة» (ضاحية من ضواحى القاهرة) ؛ إذ لا سبيل إلى التحقق مما إذا كان أصلها الميم أو النون إلا من خلال ما نعرفه من طرق تأليف حروف الكلمة الواحدة من كراهية توالى المثلين أو المتقاربين . وما دامت الميم والباء من مخرج واحد فأغلب الظن أن اسم هذه الضاحية بالنون . والذى نسعى إلى إيضاحه هنا أن الدراسات الصوتية تضع هذا النوع من النظر فى متناول يد الناقد كما تضع بين يديه أموراً أخرى كالتى نسوقها فيما يلى .

لعل أكبر اتجاه شامل يصنعه علم الأصوات اللغوية فى خدمة النقد الأدبى هو ما يسميه النحاة العرب «طلب الخفة» ، ويسميه علم اللغة الحديث: Economy of effort. وهذا الاتجاه العام الشامل ربما شمل كثيراً من الظواهر الموقعية التى تسعى اللغة من خلالها إلى تيسير النطق على المتكلم[3] . وقد تضطر صور الاستعمال الميسّر إلى العدول عن أصل أو كسر قاعدة بقاعدة أخرى . فمن أمثلة العدول عن الأصل بقاعدة ما نراه فى الإدغام حين يتوالى الأصلان ، كما فى «أردتم» ؛ إذ نجد الدال والتاء (وهما أصلان) يخرجان من مخرج واحد فيكون تحقيق النطق بهما ثقيلاً ، فيسعى الاستعمال إلى العدول عن أصل الدال إلى إدغامها فى التاء حتى يصبح الصوتان معاً كأنهما تاء مُشَدّدةٌ ، وذلك بحسب قاعدة إدغام المثلين والمتقاربين .

ومن العدول عن الأصل بقاعدة أيضاً ظواهر الإعلال والإبدال ، والنقل والقلب ، وعدم ظهور الحذف ، والمناسبة ، وعدم ظهور الحركة للثقل فى الإعراب ، وكل ذلك إجراءات صوتية تحكمها قواعد تنتمى إلى المبدأ العام المسمى «طلب الخفة»[4] . أما العدول عن قاعدة بقاعدة أخرى فيتضح فى ظاهرة التخلص من التقاء الساكنين طلباً للخفة . ذلك أننا لو نظرنا مثلاً إلى فعل الأمر فى جملة مثل «اكتب الدرس» لوجدنا القاعدة الأصلية تحكم لفعل الأمر بالبناء على السكون ؛ ولكن فى توالى الباء فى آخر الفعل ، واللام الساكنة التالية لها فى النطق ، ثقلاً يدعو إلى طلب الخفة . ومن هنا يسعى الاستعمال إلى هذه الخفة بكسر الباء ، بحسب قاعدة تسمى قاعدة التخلص من التقاء الساكنين . وهذا إجراء صوتى ، يساق فى خدمة النظرة النقدية إلى النص ، ليكون من إجراءات نقد الصحة لا نقد الجمال .

ومن ظواهر طلب الخفة رصد الضوابط التى تضبط توالى الأصوات فى تأليف الكلمات المفردة ؛ وهى الظاهرة التى تسمى «حسن التأليف» أو ما يسمى فى الدراسات الحديثة Euphony. وقد عنى بدراسة هذه الظاهرة ابن دريد صاحب الجمهرة من القدماء ، ثم اثنان من أكابر علماء مصر هما الشيخان بهاء الدين السبكى صاحب عروس الأفراح ، وجلال الدين السيوطى صاحب المزهر ، وإن تمثلت عناية ثانيهما فى النقل والتعليق على ما قاله الأول فى عروس الأفراح ، وهو شرح على المفتاح للسكاكى .

يقول السيوطى فى المزهر (١١٥) : «اعلم أن الحروف إذا تقاربت مخارجها كانت أثقل على اللسان منها إذا تباعدت ؛ لأنك إذا استعملت اللسان فى حروف الحلق دون حروف الفم ودون حروف الزلاقة كلفته جرساً واحداً وحركات مختلفة . ألا ترى أنك لو ألفت بين الهمزة والهاء والحاء فأمكن لُوجِدَتْ الهمزة تتحول هاء فى بعض اللغات لقربها منها ، نحو قولهم فى «أم والله» : «هم والله» ؛ وقالوا «أراق» و «هراق» ؛ ولَوُجِدَتْ الهاء فى بعض الألسنة تتحول . وإذا تباعدت مخارج الحروف حسن

التأليف» . «واعلم أنه لا يكاد يجيء في الكلام ثلاثة أحرف من جنس واحد في كلمة واحدة ، لصعوبة ذلك على ألسنتهم»[٥] .

وزاد السبكي على ذلك ما رواه عنه السيوطي (المزهر ١١٥) من أن الكلمة إذا كانت ثلاثية فتراكيبها اثنا عشر . وقد قسم المخارج إلى ثلاث مجموعات : العليا والوسطى والدنيا ، وجاء بالاثنى عشر تركيباً على النحو التالي :

فاء الكلمة	عينها	لامها	المثال
١ - المخرج الأعلى	الأوسط	الأدنى	ع د ب
٢ - الأعلى	الأدنى	الأوسط	ع ر د (لعله ع ب ذ)
٣ - الأعلى	الأدنى	الأعلى	ع م هـ
٤ - الأعلى	الأوسط	الأعلى	ع ل ن (لعله ع هـ ن)
٥ - الأدنى	الأوسط	الأعلى	ب د ع
٦ - الأدنى	الأعلى	الأوسط	ب ع د
٧ - الأدنى	الأعلى	الأدنى	ف ع م
٨ - الأدنى	الأوسط	الأدنى	ف د م
٩ - الأوسط	الأعلى	الأدنى	د ع م
١٠ - الأوسط	الأدنى	الأعلى	د م ع
١١ - الأوسط	الأعلى	الأوسط	ن ع ل
١٢ - الأوسط	الأدنى	الأوسط	ن م ل

ثم يقول إن أحسن هذه التراكيب الأول فالعاشر فالسادس وأما الخامس والتاسع فهما سيان في الاستعمال ، وإن كان القياس يقتضي أن يكون أرجحهما التاسع ، وأقل الجميع استعمالاً السادس .

وبصرف النظر عما لاحظته على هذه الخطة في كتابي اللغة العربية معناها ومبناها (٢٦٩) فإن هذا يعد نموذجاً للتفكير في ظاهرة «حسن التأليف»[٦] . ولعل ذلك نفسه يمكن استعماله في دراسة المعاظلة أو تنافر الحروف cacophony التي تعد أيضاً من مباحث الدراسات اللغوية التي انتقلت إلى النقاد فدخلت في نظرهم إلى نقد النصوص الأدبية نقداً لغوياً .

وهذا المبدأ الصوتي ذاته هو الذي يسود اختيار الكلمة الشعرية المفردة ، وسلاسة الكلمات المتجاورة . وقديماً أطرى الناس شعر البحتري ؛ قالوا إنه خفيف على اللسان عند إلقائه ، وعلى الأذن عند سماعه ؛ وردوا ذلك إلى حسن انتقائه للكلمات ، وحسن رصفه للتراكيب ، كما ردوه إلى جمال أخيلته ، وحسن توليده للمعاني . وعاب القدماء على أبي تمام إسرافه في البديع حتى جعلوا شعره كالعروس التي تنوء بحليها ، وعلى المتنبي اختيار كلمات مثل «الجرشي» ، ورأوا شعر عدي بن زيد لينا ، ونسبوا إلى زهير من التنقيح مادعا إليه ما لاحظوه من سهولة ألفاظه وحسنها ، وميزوا في غزل العذريين جرساً صوتياً خاصاً ، حل إلى قراء هذا الشعر ماعدوه بساطة وصدقا . وإذا كان القدماء قد فطنوا إلى ما للأصوات من قيمة في الحكم على الشعر فإن ذلك كان منهم اعترافاً بدور الدراسة اللغوية في النقد ، أو إرهاصاً بهذا الاعتراف .

والذي يقال عن السلاسة يصدق أيضاً على جرس صوتي آخر هو الجزالة . وكما كانت السلاسة صفة لشعر البحتري ربما كانت الجزالة صفة لشعر المتنبي ؛ وهو شعر صاخب متين البنية اللغوية ، تكاد تسمع صياحه حتى في صمت صفحات الديوان ، إذ يبصره الأعمى ويسمعه الأصم ، ويسهر الناس من جرائه ويختصمون . على أن القدماء وإن سهروا واختصموا من جراء هذه الظواهر في الأدب لم يكادوا يضعون لها المصطلحات المضبوطة وإنما غلفوا فهمهم لها بطائفة من المجازات والتخييلات ، أشاروا بها إلى وجود الظواهر ولم يحددوا مفاهيمها ، فقالوا : حسن الديباجة ، طلي العبارة ، متين النسج ، قوي الأسر ، رقيق الحاشية ، له ماء ورونق[٧] . ولكن الدراسات اللغوية الحديثة ربما أدلت بدلوها في هذا الشأن ، فتكلمت عن ظواهر عدة ، كتقارب الأبعاد بين مقطعين وقع عليهما النبر ، مما يأتي بإيقاع منتظم للكلام (وهو غير الوزن طبعاً) ، وكاختيار الكلمات في ضوء طول المقاطع وقصرها ، بحيث تنسجم الكلمة المختارة بحكم تركيبها المقطعي مع نوع الغرض الذي سيقت من أجله ، وإن كان ذلك محدود الاستعمال في اللغة العربية ، نظراً لتقارب طول البنية المقطعية فيها ، ولأن المقطع العربي الطويل بنوعيه (كالمقطع الأول من «طامة» ومثل كلمة «قبل» و «بعد» ساكنتي الآخر) لا يبلغ طول بعض المقاطع في اللغات الأخرى .

ومن ظواهر طلب الخفة التي تستحق أن يشار إليها في الكلام عن عطاء الدراسات اللغوية للنقد ظاهرة المناسبة الصوتية[٨] ، ومن أمثلتها حركة ضمير الغيبة ، وإشباع ضمير الغائب المفرد والجوار والإتباع ، وغير ذلك مما يجده القارىء في كتابي : «اللغة العربية معناها ومبناها» ؛ فالملاحظ أن الهاء في ضمير الغيبة تضم إذا سبقها فتحة أو ضمة أو ساكن غير الياء نحو لهُ وكتابهُ ومنهُ ، ولكنها تُكسر إذا سبقها كسرة أو ياء ساكنة ، نحو بهِ وعليهِ ، وكذلك لهُم وكتابهُم ومنهُم ، ولكن بهِم وعليهِم ، وكذلك يخضع الإشباع وعدمه لحركة ضمير المفرد الغائب بقاعدة ؛ فإذا جاوره سكون قصرت حركته ، وإذا لم يجاوره السكون أشبع . ويبدو ذلك في لهُ وبه وعليه وهذا في الكلام العادي ؛ أما في الشعر فالأمر يخضع لوزن الشعر ؛ فإذا دعا الوزن إلى الإشباع أشبع الضمير أياً ما كان ما قبله أو بعده والعكس صحيح ؛ بل إن ذلك يصدق على ألف ضمير الغائبة أيضاً في الشعر . ومن المناسبة الإتباع ، نحو حيص بيص ، وشذر مذر ، وعطشان نطشان ، ونحو ذلك مما لا يبرر ثانية الكلمتين فيه إلا إرادة الوصول إلى المناسبة الصوتية . وربما كان

من قبيل ذلك ما نجده فى الحديث الشريف من قوله ﷺ ارجعن مأزورات (بدل موزورات ، أى مذنبات) غير مأجورات.كما أن من المناسبة ما أطلق النحويون عليه اسم «إعراب الجوار» ، نحو «جحر ضب خرب» بالجر فى «خرب» ، والقراءة التى تجر فيها كلمة «خضر» فى قوله تعالى : «عاليهم ثياب سندس خضر» . ومن المناسبة أيضاً انسجام حركة همزة الوصل وحركة عين الفعل فى الأمر ، نحو «اضرب» و «انظر» ، وهلم جرا . وكل ذلك ينتمى إلى نقد صحة النص أولاً .

تلك كانت ظواهر طلب الخفة . ولكن ثمة ظواهر صوتية أخرى لا سعى فيها إلى الخفة ومع ذلك يلجأ الأدب إلى تحميلها شيئاً من رسالته الفنية . ومن هذه الظواهر ما يسميه العرب حكاية الصوت للمعنى[9] ، ويعرف منذ العصر الإغريقى باسم onomatopoea ، كما أن منها القافية الشعرية وبعض المحسنات اللفظية ، ومنها كذلك حسن إلقاء الشعر أو النص الأدبى بصفة عامة . والمقصود بحكاية الصوت للمعنى أن يكون فى جرس الصوت ما يذكر بالمقصود بالكلمة . وقد ضربوا المثل لذلك بالتكرار الذى فى إخراج نطق الراء فى كلمة «خرير» ، وأنه يذكر بخرير الماء ، وبالاحتكاك والرخاوة فى نطق الخاء ، وأنه يذكر بفحيح الأفعى ، كما أن رخاوة الفاء تذكر بحفيف الشجر ؛ وكل من الراء والحاء والفاء تحمل فى جرسها ما يوحى بمعنى الكلمة التى هى فيها . ومن ذلك أيضاً ما توحى به القيم الصوتية الخلفية والأمامية . ومع أن هذه الظاهرة ليست مطردة فى أية لغة فى هذا العالم وجدنا الرمزيين الفرنسيين يدعون إلى أن تحل هذه العلاقة الطبيعية بين الكلمة ومعناها محل العلاقة العرفية التى تسجلها المعاجم ؛ وبهذا يجعلون الكلمة كالنغمة الموسيقية ، توحى بجرسها بدلاً من أن تدل بمعناها الذى تعارف عليه المجتمع . أما فيما عدا هذا الموقف المتطرف من قبل الرمزيين فإن للأدباء مواقف من هذه الظاهرة تنتفع بها ولا تقننها .

والقافية الشعرية من الظواهر الصوتية التى يعتمد عليها النقد الأدبى ، ولها أصولها وقواعدها التى تجعلها من قبيل الدراسات اللغوية قبل أن تتخذ موضوعاً نقدياً . ولعل السبب الذى يحول بينها وبين أن تكون من النقد أن النقد لا يقعّد له ، وإنما ينتفع بالدراسات ذوات القواعد ، ومنها الدراسات اللغوية دون شك . وليس معنى كون القافية خاضعة للقاعدة أن الشاعر ليس حراً فى تخطيطها ، بل على العكس من ذلك ، يمكن للشاعر أن يكون حراً فى ترتيب أنماطها ، فيجعل قصائده عمودية أو رباعيات أو موشحات أو غير ذلك . ولكنه بعد أن يضع خطة القصيدة عليه أن يلتزم القافية على الصورة التى اختارها ، وبالشروط التى حددها له استعمال الشعر وتقاليده .

ومن الظواهر الصوتية التى تدخل فى النقد الأدبى كل ما تتفق فيه الأصوات وتتعدد المعانى ، فيدخل فى ذلك التضاد ، والمشترك اللفظى ، والجناس التام ، والجناس الناقص ، والتورية ، وأسلوب الحكم ، والاستخدام[10] .

وهكذا يكون الجانب الصوتى للغة منبعاً ثرًّا لتيار النقد الأدبى وربما كان ذلك كذلك لأن اللغة فى أساسها منطوقة ، فمادتها الأولية هى الأصوات ، وأن الكتابة حدث تاريخى طرأ على الاستعمال اللغوى المنطوق فلم يكن أكثر من بديل ردىء للكلام المسموع .

ننتقل إذاً من استعمال المادة الصوتية فى النقد الأدبى إلى ما يمكن أن يقدمه النظام النحوى للغة من عون للناقد . وإذا كنا قد نسبنا بعض الأبواب التقليدية فى الصرف إلى الجانب الصوتى من اللغة ، مثل الإعلال والإبدال ، والنقل والقلب والحذف ، وحركة ضمير الغائب وإشباعه الخ ، فإن الذى يبقى لنا فى الصرف أبواب أخرى مثل أقسام الكلم ، والجمود والاشتقاق ، والتجرد والزيادة ، وصيغ المشتقات ، وإسناد الأفعال ، ونحو ذلك . ولكل من هذه الأبواب مواقعه فى الاستعمال ؛ بمعنى أن السياق النحوى يتطلب (بالنسبة لأقسام الكلم) مثلاً أن يكون الفاعل ونائبه اسمين ، وأن يسبقهما فعل ؛ ويتطلب (بالنسبة للجمود والاشتقاق مثلاً) أن تكون الحال مشتقة ، والتمييز جامداً ؛ ويتطلب (بالنسبة للتجرد والزيادة) أن يكون لكل زيادة فى المعنى زيادة على الأصول الثلاثة مناسبة لها ؛ فالسين والتاء للطلب ، والنون الساكنة للمطاوعة ، وحروف المضارعة للمضارعة ، وهكذا . ويتطلب (بالنسبة للصيغ مثلاً) أن يكون المفعول المطلق مصدراً من مادة الفعل ، وأن يكون المفعول لأجله مصدراً من غير مادة الفعل ، وهلم جرا . ويتطلب (بالنسبة لإسناد الأفعال) أن يكون للفعل صورة مع كل ضمير وأن يظهر الضمير حيناً ويستتر حيناً آخر الخ[11] .

كل هذه المطالب يدخل فى النحو تحت ما يسمى قرينة البنية أو قرينة المبنى الصرفى ؛ وكثيراً ما يوضع ذلك فى كتب النحو على صورة شروط للأبواب النحوية ، كأن يقال : «من شروط الفاعل أن يسبقه فعل مبنى للمعلوم ، ومن شروط نائبه أن يبقى الفعل معه للمجهول» . ولكن النحو لا يقوم على قرينة البنية فقط ، وإنما يعتمد على قرائن أخرى أيضاً ، مثل الإعراب ، والمطابقة ، والربط ، والرتبة ، والتضام ، والأداة ، والنغمة فى الكلام المنطوق . وهذه القرائن تدل متضافرة متعاونة على المعنى النحوى ، فلا تستقل واحدة منها أيا كانت بهذه الدلالة ؛ لأن استقلال قرينة واحدة بالدلالة على المعنى يتحدى الانتباه الإنسانى ، ومن ثم تتعاون القرائن على بيان المعنى(أن تختفى إحداها فتعوّض إحداها الأخرى) . فمثل القرائن النحوية فى ذلك مثل الأعراض المتعددة للعلة الواحدة ؛ إذ لا يكتفى الطبيب بدرجة الحرارة ليحدد المرض ؛ وإنما يعمل على أن يضم إلى درجة الحرارة قرائن أخرى فيكشف بالسماعة ، وقد ينظر فى

العينين ، ويطلب إلى المريض أن يفتح فمه ، ثم يعرض مريضه على جهاز الأشعة ويجرى بعض التحليلات الخ الخ – فكل قرينة من هذه على حدة لا تدل بالقطع على شيء معين ، ولكنها إذا انضمت إليها صاحباتها كانت الدلالة أيسر للفهم حتى لتوشك أن تكون قطعية .

وإذا كان المقصود بقرينة الإعراب معروفاً فإن المقصود بالمطابقة الشركةُ فى أحد المعانى العامة الآتية :

التكلم وفرعيه – الإفراد وفرعيه – التعريف والتنكير– التذكير والتأنيث – ثم فى الإعراب . فإذا تحققت الشركة فى بعض هذه المعانى لكلمتين دل ذلك على انتماء إحداهما للأخرى ، وبهذا تعين المطابقة على الكشف عن بعض المعنى . أما المقصود بالربط فإحكام العلاقة بين أطراف التركيب ، سواء أكان هذا التركيب من متعاطفين ، أو مستثنى منه ومستثنى ، أو من شرط وجزاء ، أو كان من ذى جواب وجوابه الخ . ويكون الربط بعود الضمير وباسم الإشارة وإعادة الذكر وإعادة المعنى أو بأل أو بحرف الجواب أو الأدوات الداخلة على الجمل أو الحروف الداخلة على المفردات كحرف الجر وحرف العطف وهلم جرا . والمعنى بدون هذه الروابط عرضة للبس أو للبطلان . والمقصود بالرتبة أن يكون للكلمة موقع معلوم بالنسبة لصاحبتها ، كأن تأتى سابقة لها أو لاحقة ؛ فإذا كان هذا الموقع ثابتاً سميت الرتبة محفوظة ؛ وإذا كان الموقع عرضة للتغير سميت غير محفوظة ؛ فالمحفوظة كرتبة الموصول من صلته ، وحرف العطف من المعطوف ، وحرف الجر من المجرور ، والمضاف من المضاف إليه ؛ وغير المحفوظة كرتبة المفعول من فعله ومن الفاعل ، ورتبة المبتدأ من الخبر ، وهكذا . والمقصود بالتضام تلازم الكلمتين واختصاص إحداهما بالأخرى ، أو تنافيهما بحيث إذا وردت إحداهما لم ترد معها الأخرى ، أو صلاحيتهما للورود معاً ولعدمه ؛ فحروف الجر تلازم الأسماء وتتنافى مع الأفعال فلا تدخل عليها ، وأدوات الشرط تدخل على الأفعال وهكذا . وهذه العبارة الأخيرة تفسر لنا كيف تعد الأداة قرينة على ما تدخل عليه ؛ بمعنى أنه إذا ذكرت الأداة توقع السامع أن يجد معها ما تختص بالدخول عليه . أما النغمة فلا تكون إلا فى الكلام المنطوق فقط ؛ لأن الكتابة لا تمثل تنغيم الجملة . ومعنى كون النغمة قرينة أن كل معنى من معانى الأساليب النحوية له ما يناسبه من التنغيم ، بحيث نستطيع بالنغمة أن نعرف ما إذا كانت جملة مثل «ما هذا ؟» استفهاماً على بابه ، أو استفهاماً للإنكار والاحتجاج .

ولسائل أن يسأل ما للنقد الأدبى وهذه القرائن النحوية ؟ وهل يمكن للمعانى الأدبية المجنحة أن تخضع لكزازة الصنعة النحوية ؟ الجواب عن ذلك متعدد الجوانب . فأول ذلك ماسبقت الإشارة إليه من أن النقد إما نقد صحة وإما نقد جمال ؛ والكلام فى هذه القرائن من قبيل النوع الأول . والثانى أن هذه القرائن مناط وضوح المعنى وأمن اللبس ، وأنه قد يطرأ على أنماط اللغة ما يحول بينها وبين الوصول إلى هذه الغاية . والثالث أن تضافر هذه القرائن قد يجعل إحداها غير ضرورية ؛ لأن المعنى واضح بغيرها من أخواتها ، وأن الفصحاء من السلف ربما ترخصوا فى القرينة التى أغنى غيرها عنها . والرابع أن كل قرينة من القرائن النحوية قد تهيأ لها استخدام فنى من نوع ما ، سواء فى النصوص الأدبية القديمة أو الحديثة . فمن البنية استعمل الأدباء النقل والتضمين ، ومن حيث الإعراب استعملوا المناسبة أو الجوار ، ومن حيث المطابقة الالتفات والتعميم والتغليب ، ومن حيث الربط ربطوا بالوصف المقترن بأل ، ومن حيث الرتبة التقديم ، ومن حيث التضام الفصل والاعتراض والحذف ، ومن حيث الأداة الحذف والتضمين أيضاً . ولا شك أن التضمين والمناسبة والالتفات والتعميم والتغليب والربط بالوصف والتقديم والفصل والاعتراض والحذف كلها من الوسائل الأسلوبية الأدبية المبنية على الاستعمال الفنى للقرائن النحوية كما سيتضح بعد قليل .

دعنا إذاً نتناول هذه الجوانب الأربعة للإجابة بالإيضاح واحداً واحداً قبل أن نتخطى ذلك إلى النقاط الأخرى من المقال :

أما أن النقد ذو شقين ينصرف أحدهما إلى الصحة والثانى إلى الجمال ، فإن أول هذين الشقين هو موضوع هذا المقال . ذلك لأن صلة اللغة بالنقد الأدبى تنصب فى معظمها على صحة النص . وهذا الجانب الأعظم من اللغة هو الجانب العرفى الاجتماعى غير الفردى . ثم لا يبقى من اللغة بعد ذلك ما يتجه إلى الاعتبارات الجمالية إلا جانب الاختيار الفردى لمفردة دون أختها ، ولأسلوب دون أسلوب . وكلا الأسلوبين يتمتع بالصحة اللغوية ؛ فقد يختار الأديب للدعاء تركيباً خبرياً نحو « بارك الله فيك » ، أو « سألت الله لك البركة » ، أو إنشائياً نحو « اللهم بارك فى فلان » ، أو « فليبارك الله فى فلان » . وقد يختار للإنكار صورة الاستفهام نحو « ما هذا ؟ » ، أو صورة التمنى نحو « ليتك تكف عن هذا الإزعاج ! » أو صورة التركيب الخبرى ، نحو « وددت أن أستريح من هذا الإزعاج » . وكل ذلك صحيح من الناحية النحوية ، ولكن الاختيار الفردى بين تركيب وتركيب هو فى الواقع مبنى على أسس فنية ، شخصية فردية ، لا عرفية ولا اجتماعية .

ننتقل بعد ذلك إلى الجانب الثانى من الجوانب الأربعة المتقدمة ، وهو أن القرائن النحوية مناط وضوح المعنى وأمن اللبس . وأن طرق التركيب أقل من عدد العلاقات النحوية ؛ ومن ثم يصبح من الضرورى لطريقة التركيب الواحدة أن تصلح للتعبير عن أكثر من علاقة . ومن هنا تصبح الفرصة سانحة للبس أن يتسرب إلى المعنى . واللبس هو تعدد احتمالات المعنى دون قرينة تعين أحد الاحتمالات أو ترجحه . وليس أخطر على

الأدب من هذا اللبس إلا أن تقصد التعمية قصداً ، فيكون اللبس مطلباً أدبياً . وإذا قال النحوى إن فى الجملة إعرابين فهذا كقوله إن فى الجملة لبسا يحول دون وضوح المعنى . وفيما يلى أمثلة للتراكيب المعرضة للبس :

١ - صلاحية المصدر للإضافة إلى فاعله أو إلى مفعوله : فإذا قلت لرجل : «أنت أولى بالإنصاف» فلا يدرى إن كان أولى بأن ينصف غيره أو بأن ينصفه غيره . ومن هنا كان المثل الذى يقول : «ضرب الحبيب كأكل الزبيب» ملبساً ، وكان من المزاح أن تقول لصديق دعوته إلى الطعام الحاضر : «لا تؤاخذنا لهذا الطعام المتواضع فأنت تستحق الذبح» .

٢ - صلاحية التركيب الخبرى للدعاء ، كما سبق منذ قليل .

٣ - صلاحية حرف الجر للتعلق بعدة عناصر فى الجملة الواحدة ، نحو :

(أ) اشتريت مزرعة لزيد : الجار والمجرور يصلح للتعلق بالفعل أو بمحذوف صفة لمزرعة .

(ب) استشهد المجاهد فى سبيل وطنه : الجار والمجرور يصلح للتعلق بالفعل أو باسم الفاعل .

٤ - صلاحية أكثر من عنصر فى الجملة أن يكون صاحب الحال ، نحو : تركته مقتنعاً برأيه .

٥ - صلاحية المعطوف بعد التركيب الإضافى للعطف على المضاف أو المضاف إليه ، نحو : ذهبت إلى أبناء زيد وعمرو .

٦ - صلاحية الظرف المتصرف أن يكون غير ظرف ، كأن يكون مفعولاً به ، كما فى التركيب التالى :

أحببت يوم الجمعة .

٧ - صلاحية النعت بعد التركيب الإضافى لكل من المتضايفين ، نحو :

دار الكتب المصرية (هل المصرية هى الدار أو الكتب ؟)

٨ - صلاحية الضمير أن يعود على أكثر من عنصر فى الجملة ، نحو :

(أ) رجا التلميذ الأستاذ أن يقرأ الدرس .

(ب) أخبر محمد صديقه أن أباه قادم .

٩ - تعدد المعنى الوظيفى للأداة والصيغة ، نحو «ما أسعدك بسماع هذا الخبر» ؛ إذ يصلح ذلك للاستفهام والتعجب .

١٠ - احتمالات حرف الجر المحذوف ، نحو «رغب زيد أن يغنى» ، فلا يدرى إن كان رغب «فى» أو «عن» أن يغنى .

١١ - احتمالات معنى الكلمة المفردة ، كما فى «رأيت التزوج عن البلد» ، فلا يدرى ما إذا كان معنى «رأيت» بصريا أو ظنياً أو حلمياً .

١٢ - تشابه الاستئناف ومقول القول ، نحو : «لا تصدق قوله إنه لا يستطيع لك شيئاً» .

١٣ - تشابه التابع والخبر ، نحو : «هذا الأمر المرجو» ؛ فالمعنى يحتمل «هذا هو الأمر المرجو» ، كما يحتمل «هذا الأمر هو المرجو» ويحتمل أيضاً أن كل ذلك المذكور مبتدأ بحاجة إلى خبر .

١٤ - صلاحية الكلمة لعلاقتين نحويتين فى الجملة ، نحو : «إن زيداً نفسه أصاب» ؛ فهل نعد النفس توكيداً لزيد أو مفعولاً مقدماً لأصاب ؟ .

١٥ - احتمالات معنى الصيغة ، نحو : «إنما أردت القيام لا القعود» ؛ فهل القيام والقعود مصدران أو هما جمع قائم وقاعد ؟ وكذلك : «رأيت جمعهم قليلاً» ؛ فهل المعنى قليلين أو مرات قليلة ؟

لا يمكن للنقد الأدبى أن يتجاهل ظاهرة خطيرة كظاهرة «خوف اللبس» هذه ولا يمكن الكشف عن هذه الظاهرة ولا الاحتراس منها إلا بواسطة اللغة وما ترصده من القرائن للعمل على وضوح المعنى . وهذه القرائن المقالية هى عطاء اللغة للنقد ، كما أن القرائن الحالية عطاء التراث الثقافى والاجتماعى له . ولقد يتفاضل الأدباء فى الوعى بمواطن اللبس ومن ثم تجنب الوقوع فيه فيكون ذلك أحد مداخل النقد إلى مباشرة اختصاصه . ولقد يوجد اللبس لدى المبرزين من كبار الأدباء ، لا يسلم منه واحد منهم وإن بالغ فى التوقى . غير أن القرآن وهو أسمى نص عربى يرصد من القرائن الحالية التى تتمثل فى أسباب النزول ومن القرائن المقالية التى تتمثل فى تراكيب النص ، وفى الآيات التى تفسر آيات أخرى ، ما يحول بين اللبس وسياقه الكريم . وفى دراسة هذه الظاهرة فى القرآن[١٢] وجدت عشرات الأمثلة لتراكيب من قبيل ما قدمنا منذ قليل ؛ وقد رصد القرآن لها من القرائن ما أزال منها اللبس . ولولا خوف الإطالة لأوردت الكثير من هذه الأمثلة ، ولكن لا بأس بإيراد مثالين أو ثلاثة منها :

١ - تعدد احتمالات معانى الكلمة :

(أ) بدا = ظهر ، أو سكن البادية :

قال تعالى : «وما نراك اتبعك إلا الذين هم أراذلنا بادى الرأى» - (بمعنى ظهر) .

وقال تعالى : «وإن يأت الأحزاب يودوا لو أنهم بادون فى الأعراب» - (سكن البادية) .

(ب) رأى = بصرية ، ظنية ، حلمية :

قال تعالى : «فلما تراءت الفئتان نكص على عقبيه وقال إنى برىء منكم إنى أرى مالاترون إنى أخاف الله» -(ظنية) .

وقال تعالى : «قد كان لكم آية فى فئتين التقتا فئة تقاتل فى سبيل الله وأخرى كافرة يرونهم مثليهم رأى العين»(بصرية) .

وقال تعالى : «إنى أرى سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف . . . يأيها الملأ أفتونى فى رؤياى» -(حلمية) .

٢ - الاستفهام أم التعجب ؟

قال تعالى : «وما أعجلك عن قومك ياموسى قال هم أولاء على أثرى وعجلت إليك رب لترضى» - الجواب قرينة إرادة الاستفهام .

٣ - تعدد احتمالات العطف :

قال تعالى : «شهد الله أنه لا إله إلا هو والملائكة وأولو العلم قائماً بالقسط ، لا إله إلا هو العزيز الحكيم» لا يمنع مانع نحوى من عطف الملائكة وأولو العلم على لفظ الجلالة فيكونوا شهدوا معه أو على ضميره «هو» فيكونوا آلهة معه (تعالى الله عن ذلك) . والقرينة على المعنى الأول أمران :

الأول : الحال المفردة «قائماً بالقسط» .

الثانى : قوله بعد ذلك مباشرة : «لا إله إلا هو» .

هذا هو القرآن ، وهذا هو إعجازه ، وأين أدباء البشر من هذا الإعجاز الإلهى ؟!

وأما الجانب الثالث من جوانب صلة قرائن النحو بالنقد الأدبى فهو أن تضافر القرائن على بيان المعنى الواحد ربما جعل إحداها زائدة غير ضرورية ، ومن ثم تصبح عرضة للترخص[٣١] . وبيان ذلك أننا إذا أردنا أن نحدد القرائن التى تجعل الفاعل فاعلاً فى نحو «جاء الربيع» لوجدناها كما يلى :

١ - أن الربيع اسم ، ولو لم يكن اسماً ما كان فاعلاً ؛ وهذه قرينة البنية .
٢ - أنه مرفوع ؛ وهذه قرينة الإعراب .
٣ - أنه تقدمه فعل ، وهذه قرينة الرتبة .
٤ - أن الفعل المتقدم مبنى للمعلوم ؛ وهذه قرينة البنية مرة أخرى .
٥ - أن الربيع فعل المجىء أو قام به المجىء ، أى تحقق بواسطته ، وذلك هو الإسناد . هذه خمس قرائن عرف الفاعل بواسطتها . وقد يحدث أحياناً أن يعرف الفاعل بدون إحداها ، كما لو قلنا «أكل الغلام التفاحة» ، أو «خرق الثوب المسمار» لما عجز السامع حتى مع نصب الغلام والمسمار أن يفهم الآكل من المأكول ، والخارق من المخروق . ومن هنا روى الرواة عن العرب الأولين أنهم رفعوا الثوب ونصبوا المسمار فى التركيب السابق .

إذا كان الأمر كذلك فما موقف النقد الأدبى من نحو قول امرىء القيس :

كأن ثبيرا فى عرانين وبله
كبير أناس فى بجادٍ مزمَّل

بجر صفة المرفوع . وقول الفرزدق :

وعضُّ زمان يابن مروان لم يدع
من المال إلا مسحتاً أو مجلفُ

برفع ما عطف على المنصوب .

وقول الكميت :

طربت وما شوقاً إلى البيض أطرب
ولا لعباً منى وذو الشيب يلعب ؟

مع حذف الاستفهام من : أوَذو الشيب يلعب ؟ وكذلك حذفها من قول عمر بن أبى ربيعة :

أبرزوها مثل المهاة تهادى
بين خمس كواعب أتراب
ثم قالوا : تحبها ؟ قلت بهرا
عدد النجم والحصى والتراب

بل ماذا يقول فى مالا حصر له من الأمثلة على هذه الرخص النحوية التى ذهب النحاة فى تأويلها كل مذهب ، ونسبوا بعضها إلى القلة أو الندرة أو الشذوذ ، أو أنها لغة قوم بأعيانهم .

بقى الجانب الرابع من جوانب الصلة بين قرائن النحو والنقد الأدبى ، وهو جانب الاستعمال الفنى لهذه القرائن . ويمكن لبيان هذا الجانب أن نشير إلى المقصود بالاستعمال الفنى المذكور . إن النحاة العرب يستعملون مصطلح «الأصل» ويقصدون به أحد معنيين : أصل الوضع ، وأصل القياس . ولا شك فى أن الفرق بين هذين الأصلين مهم جداً ؛ لأن أصل الوضع مجرد تجريداً ذهنياً فلا ينطق ، ولكن أصل القياس مستعمل منطوق . وإذا كان أصل الوضع يهم الباحث صاحب المنهج فإن أصل القياس يهم المعلم والمتكلم ، بل يهم الطفل الذى يقيس كلامه على نمط ما يسمعه ممن حوله . وأصل الوضع قد يستصحب فيطابقه العنصر المستعمل ، كما فى «ضرب» ، وقد يعدل عنه بقاعدة فرعية ، كما فى الإدغام والإعلال والإبدال الخ . أما أصل القياس فهو المستصحب والمعدول كلاهما عند اتخاذهما نماذج يقاس عليها ؛ فنحن نقيس على «اضرب» (فعل أمر) كما نقيس على : «قِ» (فعل أمر وقى) ، ونجعل كلا منها أصلا مقيساً عليه . فما علاقة ذلك بالاستعمال الفنى للقرائن النحوية ؟

إن الذى يقاس على أصل القياس مطابقاً له منسوجاً على منواله هو مانودّ أن نطلق عليه : «الاستعمال الأصلى» ؛ لأنه ملتزم بأصل القياس . ولكن هناك استعمالاً معدولاً به عن هذا

القياس نحب أن نسميه : «الاستعمال العدولي» . وهذا هو الاستعمال الفني المقصود من حيث هو تصرف أدبي يخالف القياس النحوي . ومعنى ذلك أن الاستعمال الأصولي التزام ، والاستعمال العدولي حرية . ويمكن لهذه الحرية أن تكون في نطاق كل قرينة على حدة ؛ على نحو ما يلي :

١ - قرينة البنية : يعدل بالبنية إلى الاستعمال الفني بواسطة تضمينها معنى بنية أخرى ، كتضمين الجامد معنى المشتق ، والمتعدي معنى اللازم ، وعكسه ، وكنيابة حروف الجر بعضها عن بعض ، ونقل الأسماء المتصرفة إلى الظرفية ، وهلم جرا . وفي كل ذلك عدول بالبنية الصرفية عن أصلها تبعاً لمطالب العبارة لا مطالب القاعدة .

٢ - الإعراب : وكذلك يكون العدول عن أصل الإعراب لسبب فني ، كالمناسبة الصوتية التي يسمونها إعراب الجوار ، وكمناسبة القافية أو الوزن ، وكصرف غير المنصرف ، وعكسه ؛ ولا دخل لمطالب النحو في هذا العدول ، وإنما المقصود بذلك هو الوصول إلى شكل فني مقبول ولو على حساب القاعدة .

٣ - المطابقة : وللمطابقة محاورها الآتية :
(أ) المحور الشخصي (التكلم والخطاب والغيبة) .
(ب) المحور العددي (الإفراد والتثنية والجمع) .
(جـ) المحور التعييني (التعريف والتنكير) .
(د) المحور النوعي (التذكير والتأنيث) .
(هـ) وقد تلزم المطابقة في الإعراب في بعض الأبواب .

والسؤال الوارد هنا يدور حول كيفية الاستعمال العدولي (الفني) لهذه المحاور . والجواب أن العدول الفني عن المحور الشخصي يكون بما يسمى الالتفات ؛ وهو ظاهرة ذات شيوع في تقاليد الأدب العربي وفي أسلوب النص القرآني كذلك . وهذه الظاهرة (الالتفات) أوسع من مجرد تغيير الخطاب إلى غيبة أو نحو ذلك ؛ إذ يمكن للالتفات أن يكون اجتماعياً لا يتمثل في تغيير الشخص من مخاطب إلى غائب مثلاً ، بل إنه ليبقى ضمير الخطاب على حاله وتتغير ذات المخاطب . ومثال ذلك ما يلي :

يخاطب الله تعالى بني اسرائيل فيطلب منهم أن يذكروا أموراً بعينها فيكون الضمير لجمع المخاطب ، ثم يظل الضمير المخاطب كما هو ولكن الخطاب يلتفت للمسلمين . فالالتفات اجتماعي فقط ، وسياق الآيات كما يلي :

«يابني إسرائيل اذكروا .
١ - نعمتي التي أنعمت عليكم .
٢ - وأني فضلتكم على العالمين .
٣ - وإذ نجيناكم من آل فرعون .
٤ - وإذ فرقنا بكم البحر .
٥ - وإذ واعدنا موسى .
٦ - وإذ آتينا موسى الكتاب والفرقان .
٧ - وإذ قال موسى لقومه ياقوم إنكم ظلمتم أنفسكم .
٨ - وإذ قلتم ياموسى لن نؤمن لك .
٩ - وإذ قلنا ادخلوا هذه القرية .
١٠ - وإذ استسقى موسى .
١١ - وإذ قلتم ياموسى لن نصبر على طعام واحد .
١٢ - وإذ أخذنا ميثاقكم ورفعنا فوقكم الطور .
١٣ - وإذ قال موسى لقومه إن الله يأمركم أن تذبحوا بقرة

ثم يلتفت النص إلى جماعة مخاطبين آخرين هم المسلمون فيقول :

«أفتطمعون أن يؤمنوا لكم وقد كان فريق منهم يسمعون كلام الله ثم يحرفونه من بعد ما عقلوه وهم يعلمون» .

فلا تغير في صورة الضمير ولكن الالتفات اجتماعي فقط .

أما الالتفات بتغيير صورة الضمير فمنه :

«ألم يروا كم أهلكنا من قبلهم من قرن مكناهم في الأرض ما لم نمكن لكم» .

لاحظ الفرق بين «يروا» و «لكم» (انتقال من الغيبة إلى الخطاب والكلام في الحالين إلى كفار مكة) ؛ وكذلك «حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بهم» .

والعدول عن المحور الثاني يتم بالالتفات أيضاً ، نحو «فإن لم تفعلوا ولن تفعلوا فاتقوا النار التي وقودها الناس والحجارة أعدت للكافرين . وبشر الذين آمنوا وعملوا الصالحات أن لهم جنات . . .» . ويكون كذلك بالكلام عن المفرد بضمير الجمع للتعظيم ، سواء في حالة التكلم أو الخطاب .

أما التعريف والتنكير ، وهو المحور الثالث ، فالعدول به إنما يكون بإعطاء التنكير وظيفة الدلالة على التعميم ؛ وهو وسيلة من وسائل التأثير الأدبي . ويمكنك أن تقرأ الآيات الآتية وتتدبر القيمة العظيمة للتنكير :

١ - «ولا تتخذوا أيمانكم دخلا بينكم فتزل قدم بعد ثبوتها» .
٢ - «وتعيها أذن واعية» .
٣ - «وذكر به أن تبسل نفس بما كسبت» .
٤ - «علمت نفس ما أحضرت» .
٥ - «أن تقول نفس ياحسرتا على ما فرطت في جنب الله» .
٦ - «ولتنظر نفس ما قدمت لغد» .
٧ - «أم على قلوب أقفالها» .
٨ - «من قبل أن نطمس وجوها فنردها على أدبارها» .

والعدول في حالة التذكير والتأنيث يكون بالالتفات أيضاً ، نحو «ومن يقنت منكن لله ورسوله وتعمل صالحاً» . ومما يسمونه

التغليب ، نحو «إلا المستضعفين من الرجال والنساء والولدان لا يستطيعون حيلة ولا يهتدون سبيلا» . وكذلك «فلما أثقلت دعوا الله ربهما» .

٤ - الربط :

أما الاستعمال العدولي في الربط فمنه عود الضمير على غير مرجع ؛ وهو أيضاً من وسائل التعميم ؛ كأن تبدأ الكلام بقولك «قالوا» أو «زعموا . . .» وليس القائلون معروفين ولا الزاعمون مذكورين من قبل . ويكثر ذلك حين يكون المرجع معلوماً بالضرورة ، نحو «حتى إذا بلغت الحلقوم» ، وقوله تعالى : «ما ترك على ظهرها من دابة» . ومن الاستعمال العدولي للربط ، الربط بالموصول وذلك كثير جداً في القرآن الكريم ، نحو : «ولو نزلنا عليك كتاباً في قرطاس فلمسوه بأيديهم لقال الذين كفروا إن هذا إلا سحر مبين» . أي «لقالوا» . وكذلك : «وجاء المعذرون من الأعراب ليؤذن لهم وقعد الذين كذبوا الله ورسوله» . ؛ أي وقعدوا . وكذلك : «قال إن فيها لوطا قالوا نحن أعلم بمن فيها» ؛ أي أعلم به . ومنه الربط بالصفة مع أل الموصولة نحو : «قد نعلم إنه ليحزنك الذى يقولون وإنهم لا يكذبونك ولكن الظالمين بآيات الله يجحدون» . ومنه الربط بما تأويله الموصول نحو : «وإن نقضوا أيمانهم من بعد عهدهم وطعنوا في دينكم فقاتلوا أئمة الكفر» ، أي الذين يأتم بهم الكفار أي قاتلوهم . وكذلك : «الذين آمنوا يقاتلون في سبيل الله والذين كفروا يقاتلون في سبيل الطاغوت فقاتلوا أولياء الشيطان» . أي قاتلوا الموالين للشيطان ، أي قاتلوهم .

٥ - الرتبة :

ننتقل بعد هذا الاستعمال العدولي لقرينة الرتبة . وقد علمنا أن الرتبة إما محفوظة أو غير محفوظة . أما المحفوظة فلا يمكن تشويشها بل يعد هذا التشويش من المخالفات الأدبية بله النحوية ؛ وإلا فماذا ترى في بيت شعر يقول :

ألا يا نخلة في ذات عرق
عليك ورحمة الله السلام

إذ يتقدم المعطوف على المعطوف عليه . ولقد حافظ الأدباء من جهة والبلاغيون والناظرون في الأساليب على البعد عن الكلام في الرتب المحفوظة ، وجعلوا دراساتهم جميعاً تتجه إلى الرتبة غير المحفوظة . وفي هذا الإطار كان كلامهم عن الاستعمال العدولي في صورة دراستهم لظاهرة التقديم والتأخير وأثرها في المعاني الأدبية ، فربطوا هذه الظاهرة بالحالة النفسية للمتكلم حيناً ، وللسامع حيناً آخر ، وللموقف الذى فيه الاتصال حيناً ثالثاً . وهذه الظاهرة شائعة في غير العربية من اللغات ، وتسمى في الدراسات الحديثة Foregrounding .

٦ - التضام :

وأما الاستعمال العدولي لقرينة التضام فيتمثل في أمور منها : الحذف - الفصل - الاعتراض - الإحالة - المفارقة . ولقد ذكرنا منذ قليل أن المقصود بالتضام إما أن يكون تلازم العنصرين اللغويين أو تنافيهما أو تواردهما . فإذا عرفنا ذلك فإن الحذف إنما يكون لأحد المتلازمين ، كحذف أحد ركني الجملة ، إذ لا يستغنى أحدهما عن الآخر ، أو كحذف ما يتطلبه التركيب ، كحذف الرابط أو حذف المفعول أو الصفة أو الموصوف الخ . والفصل إنما يكون أيضاً بين المتلازمين أو ما يتطلب التركيب وصله من العناصر اللغوية . فالأول كالفصل بين «إن» واسمها بخبرها الظرف أو الجار والمجرور ، نحو «إن في السويداء رجالاً» . والثانى كحذف حرف العطف بين الجمل نحو : «ربنا - هؤلاء الذين أغوينا - أغويناهم كما غوينا - تبرأنا إليك - ما كانوا إيانا يعبدون» . وكذلك : «سبحانك - ما يكون لى أن أقول ما ليس لى بحق - إن كنت قلته فقد علمته - تعلم ما في نفسى ولا أعلم ما في نفسك - إنك أنت علام الغيوب - ما قلت لهم إلا ما أمرتنى به» . فهذان نوعان من الفصل ، لكل منها قيمته الأدبية . وإذا كان الفصل يتم بواسطة العنصر المفرد بين المتلازمين ، أو حذف ما يربط الجملتين ، فإن الاعتراض يتم بواسطة الجملة لا بالمفرد . وقد يكون المفرد الفاصل - أو لايكون - عنصراً من عناصر الجملة تغيرت رتبته ولكن جملة الاعتراض أجنبية تماماً عن محيطها في جميع الحالات . أما الإحالة فتفرع على التنافي النحوى أو المعجمى . فمن الإحالة النحوية دخول حرف الجر على الفعل ، أو حرف الجزم على الاسم ، أو وقوع هل في موقع الفعل ، فلا يقال مثلاً : «هل زيد عمراً» ، أو وقوع اللازم موقع المتعدى ، فلا يقال «جلس زيد عمراً» . ومن الإحالة النحوية تشويش رتبة عناصر الجملة ، كأن تقول في «جلس زيد على الكرسى» مثلاً «زيد على جلس الكرسى» . أما الإحالة المعجمية فأن يصبح بناء الجملة ويفسد معناها ، نحو «جلس الكرسى على زيد» ؛ فالبنية النحوية للجملة سليمة حتى ليمكن إعرابها ، وأما معناها ففاسد وفيه إحالة من حيث لا يسند الجلوس إلى الكرسى ولا يتعدى إلى زيد . والفرق بين هذا وبين الرخصة النحوية كما في «خرق الثوب المسمار» واضح دون شك ؛ فليس يغنى هنا أن نقول إنه من الواضح عقلاً من الذى جلس على ماذا ؛ ففى الجملة رخصة نحوية ، وإنما يأتى عدم غناء ذلك من جهتين : الأولى أن الرخصة من حق الفصحاء أما ارتكابها الآن فيسمى «الخطأ» . والثانى أن العلاقة في هذه الجملة أكثر تعقيداً منها في الجملة الأخرى ؛ فليس الأمر علاقة الفعل بالفاعل والمفعول ، وإنما أضيف إلى ذلك عنصر جديد هو علاقة حرف الجر ، وهى لا يمكن تجاهلها . أضف إلى ذلك أن الأمر ليس إهداراً لقرينة نحوية كقرينة الرتبة مثلاً ، وإنما فيها مخالفة للرتبة (بالنسبة لحرف الجر) وللتضام (بالنسبة له أيضاً) وللإعراب (بالنسبة للكرسى

وزيد) . ولا يمكن الترخيص فى ثلاث قرائن مرة واحدة . ذلك ما يتصل بالإحالة . أما المفارقة فإنها فرع على التوارد ، وهو المفهوم الثالث من مفاهيم التضام . ويأتى الكلام فيها من جهة الكلام فى المناسبة المعجمية بين كلمة وأخرى دون كلمة ثالثة . فليس من المناسبة المعجمية أن يقال «صرخ اللون» لأن الصراخ يسند فى الحقيقة إلى كائن حىّ ذى حنجرة تصدر منها الأصوات بدرجات تتراوح بين الصراخ والهمس ، ولكننا مع ذلك يمكن أن نقول «هذا لون صارخ» ، بواسطة تغيير نوع العلاقة بين «اللون» و «صارخ» من علاقة عرفية معجمية إلى علاقة فنية . وسيكون للكلام فى هذه النقطة بقية بعد قليل .

ومجمل القول فى ذلك أن نصيب النقد الأدبى من النحو أمران :

(أ) نقد صحة النص على مستوى الاستعمال الأصولى .

(ب) نقد أسلوب النص على مستوى الاستعمال العدولى .

وبهذا ينتهى الكلام فى علاقة النحو بالنقد الأدبى .

أما علاقة الكلمة بالنقد الأدبى فتتعدى نقد الصحة لتتناول نقد الجمال . لقد كنا حتى الآن ننظر فيما يتصل بالعناصر التحليلية مما دون الكلمة ، كالصوت والمقطع والقرينة الخ وكل واحد من هذه العناصر لا يصلح للإفراد ولا يدل على معنى مفرد ؛ ولذلك يعد ظاهرة فى غيره . أما الكلمة فهى صالحة للإفراد ، وتدل على معنى مفرد ، ومن ثم يكون لها وجود مستقل . وكان لابد لهذا الوجود المستقل أن يؤهلها لعلاج خاص خارج إطار النحو فنشأ لعلاجها مجالان من مجالات النظر اللغوى فى التراث العربى ، أحدهما المعجم لدراسة معناها الأصلى العرفى ، والثانى البيان للنظر فى معناها المجازى الفنى . وكان لكل من هذين المجالين عطاؤه للنقد الأدبى . ومع أننا خصصنا بالذكر نوعين من المعانى هما الأصلى والمجازى نجد أن الأولى بالنظر ليس هو نوع المعنى بل نوع العلاقة بين الكلمة ومعناها ؛ لأن النظر فى أنواع العلاقة ربما كشف لنا عن أمور لا يتاح لنا أن نتبينها من خلال تقسيم موروث للمعنى إلى أصلى ومجازى . والعلاقة بين الكلمة ومعناها يمكن أن تكون واحدة من العلاقات الآتية :

(أ) العرفية . (ب) الطبيعية .

(جـ) الذهنية . (د) الفنية .

العلاقة العرفية بين الكلمة ومعناها علاقة اجتماعية ، بمعنى أن المجتمع هو الذى عقدها ، وهو الذى يحرسها ويحول دون عبث الأفراد بها ، فليس لأحد أن يسمى الكرسى كتاباً ثم يفلت من العقوبات الاجتماعية التى أولها عدم فهم ما يقول ، وربما لا يكون آخرها اتهامه بالشذوذ عن المجتمع ، وأنه شخص غير سوىّ لا تحسن مخالطته ولا التعامل معه . وهذه العلاقة العرفية هى علاقة الكلمة بمعناها الأصلى ؛ وهى تسمح للكلمة حال إفرادها فقط أن يتعدد معناها ، ويكون عرضة للاحتمال . ومن هنا يرصد المعجم للكلمة المفردة عدداً من المعانى لا يزعم أن واحداً منها أولى بها من بقيتها ، إلا أن توضع الكلمة فى سياق جملة فيتعين لها واحد من هذه المعانى . ومن هنا كانت قيمة الشواهد فى المعجم ؛ إذ تسوق الكلمة فى بيئاتها الاستعمالية الحقيقية ، فيتعين لها فى كل جملة معنى من معانيها المتعددة . والنقد الأدبى شديد الحساسية إلى طريقة اختيار أحد معانى الكلمة دون غيره من معانيها واختيار الكلمة ذاتها دون غيرها لمعنى يتطلبها .

ولقد سبقت الإشارة إلى العلاقة الطبيعية بين الكلمة ومعناها ، وقلنا إن هذه العلاقة ملحوظة فى الظاهرة التى كان الإغريق يسمونها onomatopoea ، والتى يسميها اللغويون العرب حكاية الصوت للمعنى ، وضربنا أمثلة لها لكلمات مثل : خرير - فحيح - حفيف - قطّ - قطع - قدّ - قصّ - خضم - قضم الخ . أما النقد الأدبى فإنه ينظر من خلال هذه العلاقة إلى الكلمات الشعرية التى فيها حسن ائتلاف الحروف ، واحتمال الإيحاء بالمعنى ، وعدم التنافر اللفظى بينها وبين بيئتها من الكلام . هذا وللعلاقة الطبيعية بين الكلمة ومعناها إمكانات عظيمة فى مجال الإيحاءات الشعرية ؛ إذ يمكن للكلمة أن تعد مؤثراً سمعياً كالنغمة الموسيقية . وقد ذهب البعض فى هذا الاتجاه إلى حد إهمال النظر إلى العلاقة العرفية من أجل حسن الانتفاع بالعلاقة الطبيعية . وتختلف اتجاهات المدارس النقدية فى هذا المجال .

وتمنحنا العلاقة الذهنية بين الكلمة ومعناها عدة اتجاهات ذات خطر فى النقد الأدبى ؛ منها لازم المعنى أو المعنى اللزومى والمعنى الاستدعائى بفروعه المختلفة ، وحتى ما يسمونه التلميح والإيهام والمعنى العكسى أو مفهوم المخالفة كما يسميه الأصوليون . فالمعنى البعيد الذى نجده فى الكناية أو فى التورية معنى لزومى يأتى بانتقالات ذهنية قد تتعدد كثيراً ، كالذى لاحظه البيانيون فى «فلان كثير الرماد» ، أى «كريم» ؛ إذ قالوا : يلزم من كثرة الرماد كثرة الإحراق ، ويلزم من ذلك كثرة الطبخ ، ويلزم منها كثرة الآكلين ، ويلزم منها كثرة الضيفان ، ويلزم منها الكرم . فهذه الانتقالات الذهنية لزم بعضها من بعض بواسطة العلاقة الذهنية بين الكلمة ومعناها . ومن هذه العلاقات الذهنية مفهوم المخالفة الذى يترتب على الجملة الشرطية مثلاً ، نحو : «من تأنى نال ما تمنى» ؛ فذلك يعطينا بمفهوم المخالفة معنى لم يحدث التعبير عنه صراحة وهو : «ومن لم يتأن لم ينل ما يتمنى» . ويجد النقد الأدبى فى هذا النوع من العلاقة الذهنية مجالاً خصباً للمفاضلة بين نص ونص أو بين أديب وأديب . وحين قال المتنبى : «أقومه البيض أم آباؤه الصيد» كان يقول بالعلاقة الذهنية : «لاقومه بيض ولا آباؤه صيد» . ومن

العلاقات الذهنية بين الكلمة ومعناها علاقات المجاز المرسل ، وهى الغائية (السبب والمسبب) والكمية (الكل والبعض) والزمان (ما كان وما يكون) والمكان (الحال والمحل) ؛ وهى معروفة فلا داعى لإطالة القول فيها .

أما العلاقة الفنية بين الكلمة ومدلولها فأشهر ما يندرج تحتها علاقة المشابهة ، والتضاد . فأما المشابهة فهى المحور الذى يدور حوله المجاز اللغوى وأساليب التشبيه فى الأدب العربى . والمعروف أن المجاز اللغوى مصطلح يشمل أنواع الاستعارات ؛ وهو عندئذ تشبيه حذف أحد طرفيه . ولما كانت القاعدة العامة فى الاستعمال العربى تنص على أنه «لا حذف إلا بدليل» ، أصبح من الضرورى لفهم هذا الحذف أن تقوم قرينة عليه ، أى دليل يدل على عدم إرادة المعنى الأصلى . أو بعبارة أخرى يدل على اطراح العلاقة العرفية للكلمة وإحلال علاقة فنية (هى التشبيه) محلها . فإذا قلنا فلان «يقتل الوقت بالعبث» فإن العلاقة التى بين «يقتل» و «الوقت» علاقة فنية فقط ؛ والذى يمنعها أن تكون علاقة عرفية أن الوقت ليس كائناً حياً فيصح له القتل ؛ أو بعبارة أخرى أن هناك مفارقة معجمية بين الكلمتين من نوع ما فى «تناءب الجبل» . ومعنى أن تكون العلاقة بين الكلمتين فنية غير عرفية أن إحداهما(وهى فى مثالنا هذا «يقتل») قد حلت محل الكلمة الملائمة من الناحية العرفية لأن تقع هذا الموقع وهى كلمة «يمضى» . ولا شك أن النقد الأدبى يرحب بهذا الاستبدال ، لما تحمله كلمة «يقتل» من دلالات تخلو منها كلمة «يمضى» . وأما التضاد (وهو الوجه الآخر من وجوه العلاقة الفنية) فإننا نلحظه فى المحسنات اللفظية ، كالمقابلة والطباق . وهما على الرغم من نسبتهما إلى مجرد تحسين النص الأدبى يحملان من الدلالة ما لا سبيل إلى الغض من شأنه .

عند هذه النقطة ندخل فى بيان اهتمامات النقد الأدبى على مستوى الجملة . لقد شهد التراث العربى محاولة جادة دلت أوضح دلالة على أن الجملة لست مجال اهتمام النحو فقط وإنما هى ذات قيمة (حتى عند تحليلها نحوياً) فى مجال الكشف عن الفروق الدلالية والومضات الجمالية ، وهما من مطالب النقد الأدبى . وأقصد بهذه المحاولة كتاب دلائل الإعجاز للعلامة عبد القاهر الجرجانى ، الذى لم يكد يمل فى كتابه هذا من ترديد أن التركيب النحوى يحمل جرثومة المعنى الجميل ، وأن التصرف فى القرائن لفظية كانت أم معنوية يتخطى فى وظيفته مجال الوضوح إلى مجالى الجمال ، فتراه يلفت نظر القارىء إلى القيمة الجمالية لظواهر لفظية ، كالتعريف أو التنكير ، أو التقديم أو التأخير ، أو الفصل أو الوصل ، أو الالتفات أو الإعتراض ، أو غير ذلك من تصريف القرائن اللفظية فى الكلام ؛ وهو ما سبق أن سميناه الاستعمال العدولى .

على أن القرائن فى الكلام ليست من نوع واحد ؛ فهناك :

١ - القرائن اللفظية التى سبق الكلام عنها .

٢ - القرائن المعنوية التى هى أصول الوظائف النحوية ، على نحو ما يكون فهم معنى الإسناد هو الأصل الذى يمكن على أساسه الحكم بالإفادة ، وتكون التعدية أصل المفعول به ، والمصاحبة أصل المفعول معه الخ . (انظر كتابى : اللغة العربية معناها ومبناها)

٣ - القرائن الحالية (كأنواع الانفعالات وتقطيبات الوجه وطريقة الأداء الصوتى والإشارات)

٤ - القرائن الخارجية ، وهى ما يسمونه context of situation ، أو الظروف التى صاحبت إنتاج النص ، ومنها أسباب نزول الآيات القرآنية . وذكر الظروف التى قيلت من أجلها الخطبة أو القصيدة .

ولا غنى للنقد الأدبى عن معرفة كل هذه القرائن ، بل إن النقد الأدبى فى واقع الأمر يتخطى هذا المجال الضيق من القرائن المتصلة بالنص إلى مجال أوسع من الظروف المحيطة بالأديب وبأدبه كله . من هنا يستعين النقد الأدبى بعلوم مساعدة ، كعلمى النفس والاجتماع ، فيجعل حقائق كل علم منهما قرائن تختلف من حيث القرائن السابقة ، من جهة أن دلالة القرائن السابقة مباشرة ، ولكن دلالة حقائق هذين العلمين تحليلية ؛ إذ لا يمكن الوصول بواسطتها إلى النتائج إلا من طريق المنهج النقدى .

بقى لنا أن نتكلم عن قيمة الأسلوب فى النقد الأدبى . ويسعى الأديب إلى الوصول بأسلوبه إلى غايتين لا غنى له عن إحداهما ؛ لأن كلا منهما دعامة يقوم عليها الأدب ولا يقبل إلا إذا تحقق له القيام عليها :

١ - الوضوح ؛ لأن للأديب رسالة اتصالية يريد إبلاغها لسامعه وقارئه ، وينبغى لهذه الرسالة أن تكون واضحة لا تتطلب كثيراً من التأمل يذهب بأثرها الاتصالى وتأثيرها الفنى . وآية ذلك ما نلاحظه مع اعترافنا بسمو الشعر الجاهلى من أن اضطرارنا إلى التأمل فى معانيه وطلب معانى مفرداته يؤخر التأثر به عن لحظة قراءته ، أو يذهب به تماماً . والمثل الآخر هو الفرق بين شاعرين كالبحترى والمتنبى ، وكلاهما راسخ القدم فى الفن الشعرى . وليس وضوح الأدب يتعارض مع ما قد يضعه الأديب لنفسه من غرض التعمية ؛ إذ ينبغى لهذا الغرض نفسه أن يكون واضحاً وأن يعرف السامع أو القارىء أن الأديب يرمى إلى جعل كلامه ملبساً ، ليصل من وراء اللبس إلى أثر أدبى معين .

٢ - مخاطبة الذوق الفنى للسامع أو القارىء بقصد استنباط المشاركة الوجدانية لأى منهما . وفى سبيل الوصول إلى هذه الغاية لا بد للأديب من أن يجهد كل قدراته اللغوية فى جميع النواحى التى سبق الكلام فيها ، بدءاً بالأصوات وانتهاءاً بالجمل . وربما صح فى هذه المناسبة أن نشير إلى اختيار الكلمات

المناسبة ذوات الجرس والتأثير الموسيقى ، التى تناسب موقعها من اللفظ وقسطها من المعنى ، ومستواها من الأداء ، علمياً كان الأسلوب أم أدبياً أم فنياً أم سوقياً ، وحقيقياً كان أم مجازياً أم تحسينياً لفظياً . وكذلك نشير إلى صحة التركيب وتنوعه بحيث لا يلتزم نمطاً واحداً كما التزم نص الميثاق بإيراد «إنّ» فى بداية كل جملة تقريباً . ذلك أن المعنى الواحد يمكن أن يعبر عنه بطرق متعددة ، يختلف كل منها عما عداه من حيث ترتيب المفردات فى الجملة ، فتختلف ظلال المعنى باختلاف هذا الترتيب . وعلى الأديب أن ينتقى التركيب والترتيب الصحيحين ، وعلى النقد الأدبى أن يقول لم كان هذا التركيب دون غيره أكثر ملاءمة للمطلوب . فإذا أردنا أن نضرب مثلاً لذلك فإن من المناسب أن نتصور جملة تشتمل على العناصر الآتية :

١ - نفى .
٢ - نكرة .
٣ - حدث .
٤ - تتمة الحدث (شبه جملة) .
٥ - صفة للنكرة (شبه جملة) .

فإذا أردنا أن نعبر بهذه العناصر عما يسمح به ترتيبها فى الكلام وجدنا الآتى :

أولاً : نفى النكرة :

(أ) لا شىء يدعو إلى العجب كهذا .
(ب) لا شىء كهذا يدعو إلى العجب . (جملة ملبسة)

ثانيا : نفى الحدث :

(جـ) لا يدعو شىء إلى العجب كهذا .
(د) لا يدعو إلى العجب شىء كهذا . (جملة ملبسة)
(هـ) لا يدعو كهذا شىء إلى العجب . (جملة مؤكدة)
(و) لا يدعو شىء كهذا إلى العجب . (جملة ملبسة)

ثالثاً : النسخ بالنفى :

(ز) ليس يدعو شىء إلى العجب كهذا .
(ح) ليس يدعو إلى العجب شىء كهذا . (جملة ملبسة)
(ط) ليس شىء يدعو إلى العجب كهذا .
(ى) ليس شىء يدعو كهذا إلى العجب .
(ك) ليس شىء كهذا يدعو إلى العجب . (جملة ملبسة)
(ل) ليس كهذا شىء يدعو إلى العجب . (جملة مؤكدة)

رابعاً : نفى الخبر :

(م) شىء كهذا لا يدعو إلى العجب .

ولعل اللبس يكمن فى أن مجىء «كهذا» بعد النكرة يجعل وصف النكرة به أمراً وارداً حتى عندما تكون النكرة مطلوبة من قبل «لا» النافية للجنس . أما حين يكون «كهذا» تالياً للفعل أيا كان فواضح عندئذ أنه مقدم من تأخير ؛ والتقديم ذو وظيفة فى التأكيد لا تنكر .

ثم هنالك الدلالات الشخصية والاجتماعية للأسلوب ؛ فقد تكون لغة الأسلوب مترفعة متعالية ، تخفى وراءها دوافع شخصية لصاحبها ، تدفعه إلى الإعلان عن ثقافة من نوع خاص ، وقد تكون بسيطة ميسرة تنم عن شخصية المعلم فى تكوين صاحبها ؛ أى أن من العلماء من يعرض العلم بأسلوب العالم ومنهم من يعرضه بأسلوب المعلّم ،والفرق واضح. وأما من الناحية الاجتماعية فليس أشهر من الأساليب الطائفية فى الأداء اللغوى ، كلاماً كان أم كتابة . فأولاد البلد عندنا يستعملون فى أغلب كلامهم كلمات مما يستعمله المثقفون ، ولكنهم يختلفون عن المثقفين من حيث تنغيم الجملة ، وكميات الحركات والمدود ، ثم ما يختص به كلامهم من مفردات مثل «اللحوح» ، وعبارات مسكوكة مثل «ماذا وإلا» أو «من غير مؤاخذة» . وللكتاب العموميين أسلوبهم ، ولعمد الريف أسلوبهم فى الإبلاغ عن الحوادث . وهناك أسلوب المحامين والأطباء والمهندسين والأزهريين وقراء القرآن وغير ذلك من الطوائف المختلفة . وإذا ظفر النقد الأدبى بنص مسرحى يشتمل على إحدى هذه اللهجات فلا بد أن يحاسب حساباً لغوياً أولاً ؛ لأن الجانب اللغوى من هذا النص ذو دلالات قد تمتد إلى ما وراء الاعتبارات اللغوية الخالصة .

وبعد فهذا موضوع يغرى بالاستطراد ؛ ولست أحب أن أقع فى حبائل هذا الإغراء ؛ فالذى يمكن أن يقال هنا كثير ولكن المساحة محدودة ، والمشاغل كثيرة ، وصبر القارىء ذو حدود ؛ غير أن الفرصة ربما سنحت للعودة إلى هذا الموضوع فى المستقبل .

المراجع :

(١) انظر مناهج البحث فى اللغة ، واللغة العربية معناها ومبناها - لتمام حسان .
(٢) المرجعان السابقان .
(٣) اللغة العربية معناها ومبناها .
(٤) المرجع نفسه .
(٥) المزهر للسيوطى .
(٦) اللغة العربية معناها ومبناها .
(٧) اقرأ للقاضى الجرجانى (الوساطة ..) ولقدامة بن جعفر (نقد النثر وكذلك نقد الشعر) ، وغيرهما .
(٨) اللغة العربية معناها ومبناها .
(٩) انظر كتاب الأصول لتمام حسان (القسم الخاص بالبلاغة) .
(١٠) المرجع السابق .
(١١) اللغة العربية معناها ومبناها .
(١٢) دراسات لغوية وأدبية من القرآن والحديث - أعدت لطلبة معهد اللغة العربية بجامعة أم القرى .
(١٣) اللغة العربية معناها ومبناها .

من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية

صلاح فضل

يعتمد المفهوم الوظيفي للأسلوب على فكرة قديمة تتصوره ابتداء كعملية اختيار واعية أو غير واعية لعناصر لغوية معينة ، وتوظيفها عن قصد لإحداث تأثير خاص هو التأثير الأسلوبي ؛ إلا أن الكشف عن مدى هذا التوظيف وأبعاده يقتضي من الباحث استخدام وسائل قياس دقيقة ، تتيح له فرصة التعرف عليه واختباره . وينطلق الباحث عندئذ من المبدأ التالي :

« يعتمد الأسلوب في نص ما على العلاقة القائمة بين معدلات التكرار للعناصر الصوتية والنحوية والمعجمية ، ومعدلات تكرار نفس هذه العناصر في قاعدة متصلة به من ناحية السياق » .

على أن ألفتنا لمعدلات التكرار للعناصر اللغوية في سياقات معينة إنما هي جزء من خبرتنا اللغوية المكتسبة لدينا منذ الطفولة ؛ وعندما نستعمل هذه الخبرة في تحليل نص ما مسموع أو مقروء فإنها تتحول إلى مجموعة من التوقعات المبهمة المتشابكة ، التي قد تتحقق أو لا تتحقق . وبهذا فإن معدلات السياقات المناظرة الماضية تصبح في التحليل الأسلوبي احتمالات سياقية حاضرة ، نوازن بمجموعها النص الماثل أمامنا . وتتضمن هذه الاحتمالات إحالة آلية على قاعدة مناسبة ، مشروطة بالخبرة الماضية . وهذا ما ينتهي بأنصار هذا الاتجاه في البحث الأسلوبي إلى تحديد مبدأ آخر ينص على أن «أسلوب نص ما ليس سوى مركب الاحتمالات السياقية لعناصره اللغوية» .

وطبقاً لهذا فإن الأسلوب هو مركب معدلات العناصر اللغوية في النص من وجهتين :

أولاهما ، لأنه محصلة لأكثر من عنصر لغوي ؛ فالكلمة في نص ما إنما تكتسب دلالتها الأسلوبية من تجاورها مع الكلمات الأخرى . ولهذا فإن رصد قوائم غير سياقية بالعناصر المفردة ليست له أية قيمة أسلوبية . وفي القاعدة تبدو نصوص متشابكة متضمنة- غالباً - لأكثر من جملة واحدة .

وثانيهما : لأن دراسة الأسلوب لا ينبغي أن تظل مقصورة على مجموعة من الملاحظات الصوتية والمعجمية والنحوية ؛ بل ينبغي أن تعتمد على ملاحظات قائمة على مستويات مختلفة ، وإلا أصبح الأسلوب مجرد تقسيم فرعي لإحدى مراحل التحليل اللغوي ؛ فقد نجد مثلاً في بحث علمي عن الحيوان نسبة عالية من معدلات التكرار لكلمات مثل «الظلف» و «الناب» و «التوائم» ، وفي بحث آخر عن النبات نسبة عالية لكلمات مثل «الزهرة» و «الساق» و «الأوراق» ، بالرغم من أنهما ينتميان إلى الأسلوب العلمي نفسه . ويتضح لنا هذا بمقارنة مركبات العناصر المكونة على المستويات التي تتصل بالمصطلحات الفنية ،

وقياسها – من ثم – على قاعدة أخرى تنتمي إلى سياق مختلف .

فـالتحليل الأسلوبي عنـد أنصار هـذا الاتجاه يعتمـد على معدلات تكرار العناصر اللغوية في نص معين ، ويرتكز عندئذ على الاحتمالات السياقية ؛ فلكي نقيس أسلوب مشهد ما ، من الضروري أن نقارن معـدلات عناصره اللغويـة في مستويـاته المختلفة مع ملامح نص آخر ، أو مجموعة أخرى من النصوص التي تعد بمثابة قاعدة ذات علاقة محددة في سياقها بالمشهد الذي نحلله .

فلكي نحلل أسلوبيا إحدى قصائد امرىء القيس مثلا بهذا المنهج فإن القاعدة الملائمة ذات العلاقات السياقية المختلفة لا بد أن تشمل الشعر الجاهلي وخرياته ووصفياته ، وشعر امرىء القيس بأكمله ، والقصائد التي تتصل بموضوع القصيدة المحللة نفسه في العصور التالية ؛ كل ذلك كي نقيم تضادا موسعاً يوضح خواص قصيدة امرىء القيس المختارة .

واستخدام مصطلح «السياق» هنا يجعلنا نتفادى الإشارة إلى العناصر غير اللغوية ؛ إذ إن سياق نص ما يفترض أنه أكثر التزاماً بطبيعة التصنيف الموضوعي اللغوي للعناصر الاجتماعية في التواصل اللغوي . وقد تحدد هذه العلاقات السياقية بطرق مختلفة ؛ فكل نص أو مشهد يتصل بسياقات متعددة ، بعضها يمكن تحديده بطريقة شكلية أو لغوية ، فنقول مثلاً البيتان الأخيران من معلقة امرىء القيس ، أو قصيدة من بحر الطويل ؛ وبعضها الآخر يمكن تحديده بالمصدر أو العصر أو الجنس الأدبي ، أو يعتمد تحديده على سياق الموقف الذي يشمل المتكلم والمستمع وعلاقاتهما وبيئتهما . فالسياقات إذن يمكن تحديدها على مستويات مختلفة ، وترصد حينئذ عناصرها المكونة في تصنيفات وجداول متعددة ، يصعب جمعها في جدول واحد مسبق ، لا ختلافها باختلاف اللغات والثقافات والعصور .

ومع ذلك فإن بعض الدارسين من أنصار هذا الاتجاه حاولوا تقديم قائمة من الملامح السياقية كنموذج مؤقت قابل للتعديل ، يتمثل فيما يلي :

= السياق النصي ، ويشمل :

الإطار اللغوي وهو :
- السياق الصوتي ، مثل نوعية الصوت وسرعته .
- السياق الصرفي .
- السياق النحوي ، مثل حجم الجمل وتداخلاتها .
- السياق المعجمي .
- السياق الخطي والإملائي .

الإطار التركيبي ، ويشير إلى :
- بداية الجملة أو الفقرة أو القصيدة أو القصة أو المسرحية ووسطها ونهايتها .
- علاقة النص بالوحدات النصية القريبة منه .
- الوزن أو الشكل الأدبي والوضع النمطي .

= السياق الخارج عن النص ؛ ويشمل :
- العصر .
- نوع القول وجنسه الأدبي .
- المتكلم أو الكاتب .
- المستمع أو القارىء .
- العلاقة بين المرسل والمتلقي من حيث الجنس والعمر والألفة والتربية والطبقة الاجتماعية وغير ذلك .
- سياق الموقف والظروف المحيطة به .
- إيحاءات أو إشارات عضوية .
- اللهجة أو اللغة .

وإذا كـانت بعض العناصر المشار إليها في هذه القائمة الأخيرة ، مثل الخـواص الصوتية أو الإيحاءات ، قد سبق تضمينها في الملامح اللغوية ، ويراد التوسع في دراسة ارتباطاتها السيـاقية ، فـإنه ينبغي حينئذ أن تحـذف من مجال الخـواص النصية . (١ : ٤٥)(*)

* * *

أما الأسـاس التوزيعي لتحـديد الأسلوب اعتمـاداً على معدلات التكرار فإن بعض علماء اللغة قد قدم تحديدات دقيقة له ؛ مثل «بلوشن» الذي يرى أن أسلوب قول ما هو الرسالة التي تحملها معدلات تكرار التوزيع واحتمالات تحـولات خواصـه اللغوية ؛ بخاصة عندما تكون مختلفة عن تلك الخواص التي لها نفس الملامح في اللغة في جملتها .

فهذا المنظور يشير إلى أنه بينما يعنى علم اللغة بوصف «الكود» أو الشفرة ، فإن علم الأسلوب يهتم بالفوارق القائمة بين الأقوال المؤلفة اعتمادا على قواعد هذه الشفرة ؛ فتحليل الأسلوب يتضمن أساساً تحديدا وتقييما للأبعاد المختلفة التي تتميز بها تلك الرسائل . واستخدام معدلات التكرار واحتمالات التحول قليل الأهمية بالنسبة لعلم اللغة ، في حين أنه محور علم الأسلوب . وإذا كانت الوحدة الكبرى بالنسبة لعلم اللغة هي الجملة فإن النص بأكمله هو الوحدة الطولية التامة بالنسبة لعلم الأسلوب وتحليلاته . (٢ – ٦٠)

ويرى باحثون آخرون أن موضوع الوحدة الأسلوبية يتصل بما يطلقون عليه اسم «العامل الأسلوبي» ؛ وهو العنصر اللغوي الذي يعتد باستعماله لهدف أدبي في عمل ما . فإذا نظرنا إلى الأسلوب من هذه الوجهة لم يعد مجرد وثيقة نفسية ، بل أصبح من المكونات الجوهرية لأي عمل أدبي ؛ تلك المكونات التي تقوم بدورها المتميز في بنية العمل من خلال سياقه .

وهذا المنظور الوظيفي للأسلوب يثير أمرين على قدر كبير من الأهمية إذن :

أولهما : ما السياق الملائم للدراسة الأسلوبية ؟
وثانيهما : ما المظاهر الأسلوبية التي يعتد بها ؟

(*) يشير الرقم الأول إلى رقم الكتاب في المصادر والثاني إلى رقم الصفحة المنقول عنها .

أما بالنسبة لمشكلة السياق فقد اقترحت أيضاً تصنيفات أخرى له غير التى ذكرناها ؛ وبعضها يقرب من مفهوم «ريفاتير» السابق وإن كان أبسط منه ، وذلك بالتمييز بين «السياق الأصغر» و «السياق الأكبر» ، أو المباشر وغير المباشر ؛ وكلاهما يعطينا أساساً صالحاً للتحليلات الأسلوبية ؛ ولكل منها مزاياه وصعوباته .

فلو اخترنا سياقاً أصغر مثل قصيدة قصيرة أو مشهد محدود ، فبوسعنا أن ندرس فيه ترابط الكلمات وتبادلاتها وتوافقاتها ؛ ومن هذا القبيل ما اشتهر فى الدراسات الأسلوبية التقليدية على أنه «منهج شرح النصوص» . ومن الطبيعى أن تكون هذه السياقات الصغرى من الضيق بحيث لا تسمح بالكشف عن التفصيلات الدالة والمعدلات والتجديدات المهمة ؛ وعندئذ لا نستطيع أن نستخرج منها نتائج تتصل بوظيفة عنصر ما فى بنية عمل أكبر .

ومن ناحية أخرى فإننا إذا اخترنا سياقاً أكبر فإن فرصتنا فى اكتشاف الخواص المسيطرة عليه ، وقياس مدى تأثيرها على بقية العمل ، تصبح أعظم ؛ لكن غالباً ما سيغيب عن ناظرنا حينئذ الإطار الواقعى للكلمات وتأثيراتها المتبادلة .

كما أنه إذا وقع اختيارنا على استعمال السياق الأكبر فسرعان ما ستبرز أمامنا مسألة أخرى هى : أين ينبغى وضع الخط الفاصل بين مستويات السياق ؟ . وإذا كان اللغويون يتحدثون عن التداخل المتدرج للسياقات المختلفة ، وعما يترتب عليه من وظائف تتصاعد حتى تصل إلى السياق الثقافى بأكمله ، فإننا لا بد أن نسأل عن أيها أكثر التصاقاً وأكبر فائدة للدراسة الأسلوبية . وتتوقف الإجابة على طبيعة النصوص وأهداف البحث .

وقد حرص «أولمان» مثلاً فى كتابيه عن «أسلوب القصة الفرنسية» و «الصورة فى الرواية الفرنسية الحديثة» على الالتزام بالسياق المفضل لدى كل مؤلف ؛ بحيث أصبحت كل دراسة اختباراً لعنصر أسلوبى فى بنية رواية بأكملها . وإذا كان هذا ملائماً لدراسة الأدب الروائى فلعله ليس أنسب المناهج فى دراسة الأجناس الأدبية الأخرى ؛ إذ إن القصيدة الواحدة أو الأقصوصة أو القطعة المسرحية القصيرة لا تكفى عادة لتقديم سياق مناسب لهذا النوع من التحليل .

وقد يجنح الباحث إلى تخطى حدود الأعمال الفردية للعثور على إطار السياق الأكبر ؛ وعندئذ نجد معظم الباحثين المتمكنين يفضلون اختيار أسلوب مؤلف معين عبر جميع أعماله ، أو مظهر من مظاهر أسلوبه ، وتتبع تطوره فى المراحل المختلفة ، وآخرون يرمون إلى ما هو أبعد من ذلك فيحاولون وصف أسلوب مدرسة أدبية ، أو عصر بأكمله ، أو جنس أدبى برمته . وكل هذه الأنماط من الدراسة الأسلوبية مشروعة وممكنة ؛ على أن نستحضر دائماً أنه كلما وسعنا من رقعة البحث فقدنا بالضرورة العمق اللازم – بنفس النسبة التى نكسب بها وضوح الرؤية فى الاتساع – وابتعدنا عن الدقة العلمية التى لا نستطيع التأكد منها إلا من خلال منهج تحليل السياق الأصغر .

فالاتجاه الوظيفى فى التحليل الأسلوبى ينبغى أن يقوم بهذا الاختيار ويتحمل نتائجه ، ويتحرى بقدر وسعه السبل المؤدية إلى تعزيز مكاسبها العلمية ، والتخفيف من وطأة مناطق الضعف فيها ؛ فإذا اختار دراسة النصوص المطولة فبوسعه أن يركز على تحليل عنصر خاص منها ، مشيرا إلى إمكانية ربطه رأسياً بعناصر أخرى ؛ وإذا استهدف احتضان أسلوب عمل بأكمله ، أو كاتب فى جميع إنتاجه ، كما يميل غالباً باحثو الدكتوراه ، فعليه أن يحاول التخلص من الطابع الآلى الرتيب فى تطبيق بعض المبادىء والمقولات العامة على الكتاب دون تمييز بينهم ، ويتفادى أن ينتهى فى بحثه إلى وضع مجموعة من البيانات والقوائم التى تحتاج إلى من يستصفيها ويستخلص منها نتائجها الأخيرة . ولعل هذا هو السبب فى تفضيل الباحثين قصر اهتمامهم على مظهر واحد ، واختبار وظيفته فى العمل الأدبى أو لدى مؤلف واحد ، على نحو يتيح فرصة كافية لقدر أعظم من الأصالة . ولو كان اختيار نقطة النفاذ صائباً فإن البحث يمكن أن يصل مباشرة من خلالها إلى قلب القضية الجمالية للمؤلف ؛ على شريطة أن ينبع هذا المظهر من النص نفسه ؛ لا أن يفرض عليه من الخارج . لهذا فقد نتذكر ملاحظة «سبتسر» ، التى تفقد حتى الآن ضرورتها ، إذ يقول :

« يحلو لى أن أقترح كقاعدة عامة لكل أجيال الباحثين فى المستقبل ما يلى :

لا تبدأ إطلاقاً فى الكتابة عن موضوع يتصل بتاريخ الأدب إلا إذا كنت قد قمت بنفسك بإجراء بعض الملاحظات الخاصة عنه ، فلو لفتت نظرك نوعية الصورة عند مؤلف معين فاكتب إذن عنها ، لكن لا تقل أبدا ببرود : إن هذا المؤلف لم تدرس نوعية الصورة لديه فلأدرسها أنا لسد هذا الفراغ » . (٣ : ١٧٠)

* * *

وإذا كانت الدراسة المستقصية للأسلوب ينبغى أن تعتمد على اختبار النصوص ذات العلاقات المتبادلة فيما بينها ، فإنه يتعين علينا حينئذ أن نعرف ما التعبيرات التى تستخدم فى سياق معين ؟ وما السياق الذى يستخدم فيه هذا التعبير أو ذاك ؟ فلا نكتفى مثلاً باختبار الفروق بين مشاهد حوارية من طه حسين وأخرى من نجيب محفوظ ؛ بل يتعين علينا أن ندرس المواقف التى ترد فيها تعبيرات عدة من أعمالها ، وما إذا كانت هذه التعبيرات قد استخدمت فى اللغة الأدبية القديمة أم لا . ويمكن – نظرياً – تبرير أية مقارنات أسلوبية بين كل النصوص ، لكن نقطة الانطلاق العملية لتحليل الأسلوب هى اختبار معدلات التكرار للعناصر اللغوية فى سياقات مختلفة تربطها علاقة ما .

فإن كانت شديدة التشابه والقرب من بعضها البعض فإننا نتعرض حينئذ لخطر عدم إمكانية العثور على الملامح الأسلوبية الخبيئة خلف البدائل ؛ ولو كانت العلاقة النصية شديدة البعد فمن الممكن ألا تؤدى المقارنة إلا إلى نتائج تافهة ؛ وبعبارة أخرى

فإن المقارنات المبدئية للأسلوب تتزايد صعوبتها كلما كانت نصوصها شديدة التشابه أو بالغة التخالف . (٤ : ٥٠) .

* * *

وبالإضافة إلى هذه السياقات النصية هناك سياق آخر هو الذى يطلق عليه علماء اللغة اسم «سياق الموقف» ؛ وينبغى أن يؤخذ فى الاعتبار عند الدراسة الأدبية للأسلوب . فالنص فى نهاية الأمر ليس سوى تعبير يشكل جزءا من عملية اجتماعية معقدة ؛ على نحو يجعل من الضرورى استحضار الملابسات الشخصية والاجتماعية واللغوية والأدبية «والأيديولوجية» التى كتب فيها النص ، ما دمنا نريد أن نجرى عليه اختبارا جادا فى نطاق تحليل أدبى مكتمل . ويطلق بعض الدارسين على استخدام هذه العوامل «موقعة السياق الثقافى للنص» . وإذا كان من الشائع القول بأنه لكى نقدر مثلا نصا من القرن السادس عشر ينبغى أن يتقمص الناقد شخصية رجل من معاصرى هذا النص ، فإن العملية التى نحن بصددها أكثر تعقيداً من ذلك ؛ إذ لا بد من مهارة كافية للتمييز بين الموقف الثقافى للقارىء المعاصر للنص والموقف الثقافى للناقد الذى يحلله كى يتمكن من إبراز العناصر التى تحمل رؤيته . كما أن هذه الموقعة الثقافية ضرورية أيضاً للنصوص الحديثة ؛ لأنها دائماً تصدر عن مواقف لها ملامحها الخاصة المتفردة .

* * *

وبوسعنا – للتذكر – أن نستجمع بعض الإجراءات التى سبقت الإشارة إليها ، والمتصلة بهذه الموقعة ؛ ومن أهمها نسبة النص إلى عصره تاريخياً ، وإلى لهجته جغرافياً ، وإلى نمطه من ناحية المجال والطابع ، وإلى الثقل الموروث الذى يخضع له النص فى كتابته من ناحية التقاليد التى يتبعها . وربما كان من الأهمية بمكان أن نتذكر دائماً أن بعض الأجناس الأدبية تمكن الكاتب بطريقة خاصة من خلق سياق للموقف داخل النص نفسه ؛ فوعى الجنس الأدبى – وبخاصة الدرامى والروائى بصيغة المتكلم والنجوى الشخصية – يمكن أن يعد من هذه العوامل التى تتيح للكاتب أن يجعل انتباهنا يبتعد عن سياق الموقف الواقعى للعمل لحظة توصيله ؛ موقف المتكلم والمستمع وما يحيط بهما من ملابسات ، كى يتركز على سياق الموقف الذى يخلقه العمل نفسه .

وعندما نعالج أى جزء من النص فإن هذه الموقعة قد تقتصر لأهدافها الوصفية على عنصر محدد منه ، يطلق عليه أحيانا «السياق الداخلى المباشر» ؛ لكن كلما تقدم القارىء فى العمل الأدبى توافر لديه قدر أعظم من البيانات عن النص ، يستطيع فى ضوئها أن «يموقع» الحوار والنجوى والحدث الدرامى والوصف والكيفية والإشارات الداخلية ؛ على نحو ينتج لونا من «السياق الداخلى المتراكم» يجعل من الممكن الوصول عند نهاية القراءة إلى تصور «السياق الداخلى الشامل» .

وعند الاختبار الأسلوبى لعمل أدبى يمكن أن تستخدم جميع هذه «الموقعات» ، سواء كانت داخلية فى النص أم خارجية عنه ، كى «نقرأ فى اتجاه مستمر ، وتماسك نصى ، وبمنظور شمولى» -كما يقول «ويليك» فى نظرية الأدب . (٥ : ١١٨)

وعلى ذلك فإن تحليل الإطار التاريخى واللهجى ضرورى لتحديد مؤشرات المقام فى الدراسة الأسلوبية ، وضمان موضوعية لغة النص ؛ فمروحة الإمكانات اللغوية لعصر من العصور تعد عاملا يحد من حرية اختيار الكاتب لعناصره الأسلوبية ، فى نفس الوقت الذى تقدم له فيه كثيراً من الفرص الخلاقة . وكل لغة تخضع ببطء لحالة من التغير المستمر ، يؤثر عليها فى كل لحظة وعلى جميع المستويات . ومن هنا فإن فرص اختيار الكاتب من المجال التقليدى والإبداعى إنما هى إمكانات للتحول فى نشاط فنى محكوم ببعض القواعد ومنشىء لبعضها الآخر ؛ وهو ما يجعلها تتغير بالضرورة بمرور الزمن .

وفيما يتعلق بلغة الماضى فإن الكاتب يجد نفسه فى موقف خاص ؛ فاللغة الشعرية نادرا ما تتجاوز بشكل واضح – كما يحدث فى بقية الأجناس الأدبية – داخل الحدود المعهودة فى الاستعمالات اللغوية ؛ إذ إن الشعر – ومثله بدرجة أقل بقية الأجناس الأدبية – ينجذب عادة نحو هياكل لغوية ماضية . ولهذا فإننا لكى «نموقع» نصا من الوجهة الأسلوبية ينبغى أن نكون على وعى بالإمكانات اللغوية التاريخية التى يعتمد عليها الكاتب . (٦ : ١٠٥)

ويتصل بهذا البعد الزمنى قضية تغيير الأسلوب وما يترتب عليها من تأثير أدبى ؛ ويقصد بتغيير الأسلوب الانتقال من مجموعة أسلوبية إلى أخرى ، على نحو يقتضى تغيير احتمالات العناصر اللغوية فى النص بقياسها بمستوى آخر . فمثلاً إذا قرر خطيب الجمعة الذى تعود الحديث من فوق المنبر بالعربية الفصحى أن يستخدم لهجة عامية مليئة بالأمثال الشعبية والإشارات الدارجة ؛ عندئذ تقل لديه احتمالات العناصر العربية الفصحى بالقياس إلى لغته على المنبر – وهو السياق الذى يحكم عملية الانتقال – لا بالقياس إلى حديثه فى المنزل ، ويمثل عندئذ تغييرا فى الأسلوب بهدف إحداث تأثير خاص ، مثلما يدخل ممثل هزلى فقرات فصيحة فى حديثه العامى للسخرية من تقعر مدرس اللغة العربية مثلاً ، أو للإشارة إلى تغيير فى الموقف ، أو التلميح بشىء معين .

على أنه لا ينبغى أن نخلط بين تغيير الأسلوب من جانب واستخدام المجاز أو اللغة الاستعارية من جانب آخر ؛ فهذا الاستخدام يتضمن تغييرات موضعية على مستوى المعجم تحت ضغط دلالى محدد ، لكن دون أن تسمح بإدراجه فى مرتبة أسلوبية جديدة إلا إذا ارتفعت معدلات تكرار هذه الأنماط الاستعارية لدرجة تجعلها تقوم بمهمة المؤشرات الأسلوبية . ولو قامت استعارة معينه بإدخال كلمة من مجموعة أسلوبية بعيدة إلى مجال جديد فإن هذا يعد بمثابة تغيير فى الأسلوب ، أما إن أخذت الكلمة المستعارة من نفس المجموعة الأسلوبية التى تنتمى إليها بقية عبارات النص فإن هذا لا يحدث أى تغيير فى الأسلوب .

وفى كثير من أنماط النصوص الأدبية ، مثل الدرامية والقصصية ، تستخدم أساليب متنوعة فى مشاهد مختلفة ؛ فأسلوب مشهد قصصى مثلاً يباين أسلوب الحوار أو النجوى . ويلاحظ أن تغييرات الأسلوب يصحبها عادة تغير فى السياق ؛ وهذا نفسه هو ما نراه فى حديث الشخصيات المختلفة ، على أساس أن المتكلم جزء من سياق الحديث . وهذه التنويعات الأسلوبية التى تعود إلى الأدوار الاجتماعية لكل متحدث أو كاتب ، يطلق عليها علماء الأسلوب اسم «السجلات» .

كما أنهم يميزون بين الأسلوب واللهجة ؛ فإذا كانت لغة العمل الأدبى مثلاً خليطاً من اللغة المشتركة واللهجة بقصد إحداث تأثير أدبى ؛ فإن استخدام اللهجة فحسب فى سياق محدد يصبح حينئذ تنويعاً أسلوبياً يؤدى تغييره إلى تغير فى الأسلوب. ويمكن عندئذ أن نلاحظ مثلاً أن معدلات تكرار الكلمات المحرمة خلقياً أكثر فى المشاهد العامية ، وأن معدلات تكرار الكلمات المقدسة أكثر فى الأحاديث الدينية ، وأن اختيار المجموعة الأسلوبية داخل فئة اجتماعية معينة مشروط بالموقف ، بالمفهوم الذى أشرنا إليه من قبل . (٧ : ٦٤) .

ومن الوجهة الوظيفية هناك ثلاثة أبعاد متشابكة ، يعدها بعض علماء الأسلوبيات أدوات مهمة لإبراز فروق الاستعمال اللغوى التى لا يمكن تعرفها من خلال الفروق التاريخية واللهجية ؛ وهى ما يطلقون عليه المجال والكيفية والطابع . فمجال القول لنص معين يتعلق بموضوعه ، وبالملامح اللغوية التى يمكن أن تترابط معه . ويصبح من الواضح أن نصاً غير أدبى من نوع معين ، يمارس فيه المجال تأثيراً بارزاً على تركيبه النحوى ومكوناته المعجمية ، خصوصاً إذا كان هذا المجال ذا طبيعة «تكنيكية» . وحيث أن الفنان حر فى الاعتماد على كل مجالات القول الممكنة ، فإنه قد يعمد فى بعض الأحوال إلى استخدام الوسائل اللغوية المتصلة بمجالات متخصصة لأهداف درامية أو شعرية أو استثارية . وربما نحتاج إلى تطبيق هذا البعد فى اختيار اللغة الأدبية ، وفى النصوص المطولة قد يحدث تنويع فى مجالات القول ، يترتب عليه نتائج لغوية .

أما كيفية القول فهى البعد الذى يتصل بالفروق اللغوية الناجمة عن الاختلاف بين قول منطوق وآخر مكتوب ؛ فكل قول مكتوب يمكن أن يصبح منطوقا ؛ لكن ينبغى أن نلاحظ أن القول المنطوق يحتوى بطبيعته على جملة من الخصائص التى تتمثل فى القول المكتوب . ولا تقتصر هذه الفوارق على مجرد الاختلاف بين المادة الخطية والصوتية ، لكنها تتعدى ذلك إلى المستوى النحوى والمعجمى ؛ ويمكن أن يقال إنها نتيجة للاختلاف بين المواقف التى يتعين على اللغة المنطوقة والمكتوبة أن تؤدى وظائفها فيها ، والتقاليد المرتبطة بها . وربما يقصد الفنان الأديب إلى أن يكون ما يكتبه قابلاً للقراءة كأنه مقول شفوياً ؛ وذلك لإحداث انطباع اللغة المكتوبة ؛ كما يمكن أن يقصد إلى أن يصبح عمله مقروءا كما لو كان نجوى منطوقة بصوت مسموع ؛ أو فى حالة الكاتب المسرحى الذى يكتب وهو على يقين - أو على أمل - أن تعرض مسرحيته شفويا ، كما أن الشاعر قد يكون على وعى ببعض الخواص المتمثلة فى النطق . ولا يعنى هذا أنه فى جميع الأحوال المذكورة لا يمكن أن تحتوى اللغة على بعض الخواص العضوية للغة المنطوقة ؛ فلا بد أن يكون هناك عموماً بعض العناصر الكافية كى تعطى انطباعاً بالقول المنطوق . وفى حالة الشعر فإن تنظيم اللغة يخضع جزئياً لبعض المؤثرات الممكنة للغة المنطوقة ؛ خصوصاً ذات الطابع الصوتى . وشخصيات المسرح والرواية لا يمكن أن تتحدث مثل الناس الواقعيين تماماً ؛ ولو حدث هذا لفقدت مقوماتها الفنية ؛ وهذا ما يجعل من الضرورى أن نكتشف ، عبر المؤشرات اللغوية ، الكيفية التى استخدمها المؤلف ليترك لدينا هذا الانطباع . أما فى الرواية فبوسعه إذا رغب أن يستخدم ببساطة الوسائل الخطية من فصلات أو إشارات إملائية للتميز بين الحوار والسرد . ومن ناحية أخرى يمكنه أن ينتقى من شبكة كبيرة من العناصر الخطية والمعجمية والنحوية ما يتلاءم مع مقصده . أما درجة التنويع والتحول الكيفى الماثلة فى العمل فهى تتوقف على مقاصد المؤلف .

وطابع المقال هو الذى يتعلق بمدى الصبغة الشكلية التى تعكسها اللغة فى الموقف ؛ ويتوقف عموماً على العلاقة القائمة بين المتحدث أو الكاتب من جانب ، والمستمع أو القارىء من جانب آخر . على أن هذا البعد ينبغى أن ينظر إليه على أنه عملية مستمرة ، ولا يمكن تحديد النقاط الواقعة بين أقصى طرفيه من الشكلية التامة إلى انعدام الشكلية . ومع هذا فإن المتحدثين الأصليين بأية لغة يدركون أن الدرجات المختلفة لهذا السلم معلمة بفوارق لغوية . وتستخدم تغييرات الطابع من رسمى إلى غير رسمى فى لغة الأدب لإنتاج تأثيرات معينة ؛ فعندما يختار الروائى أو الشاعر طابعاً معيناً بهدف تحديد علاقته بالقارىء فإنه يترتب على ذلك نتائج لغوية محددة . وبعبارة أخرى يمكن القول بأن الذى يحدد طابع القول بالنسبة للقارىء هو بعض الخصائص اللغوية المتمثلة فى النص ؛ فالقص بضمير المتكلم ينزع عادة إلى حمل اللغة نحو الجانب غير الرسمى أكثر مما يفعله القص بلسان الغائب . من هنا يصبح تغيير الطابع فى الحوار انعكاساً لتحول العلاقات بين الشخصيات فى المسرحية أو الرواية ؛ إذ إن طابع القول محكوم بالموقف والمقام ، والمؤشرات اللغوية التى تتميز بها كل درجة من درجات هذا الطابع يمكن استخدامها لإثارة مواقف وتحديد علاقات معينة .

ويلاحظ أن هذه الأبعاد الثلاثة - وهى المجال والكيفية والطابع - ذات علاقة متبادلة ، ويؤثر بعضها فى البعض الآخر ؛ إذ إن هذا اللون المعين أو ذاك من مجالات القول يشتد ارتباطه بهذه الكيفية أو تلك ؛ وتغير الكيفية يصحبه عادة تغيير الطابع أو بالعكس . فإذا أخذنا فى الاعتبار هذه العلاقة المتبادلة فإن أبعاد الاختلاف يمكن تطبيقها بشكل مثمر ؛ حيث تعطى نتائج جيدة بالإضافة إلى الاعتبارات التاريخية أو اللهجية عند موقعة النص بجملته أو تفاصيله ؛ وهذا ما يؤدى إلى عدم استبعاد بعض المؤثرات المهمة الناجمة عن لغة النص ، أو تفادى التفسير الخاطىء لها . فإذا كانت شبكة الاحتمالات

الواردة أمام الكاتب تشمل بالقوة كل إمكانات اللغة ، فبوسعنا أن نرى عندئذ بوضوح «المناطق» التي اختارها في كل حالة من حالاته ، ودرجة توفيقه في توظيفها . (٨ : ١٠٨) .

***

وتأسيساً على ذلك يرى علماء الأسلوب أنه من الضروري عند إجراء موقعة النص ، باستخدام القواعد المحددة لربطه بعصره ولهجته ومجاله وكيفيته وطابعه ، والتأكد من كل ذلك عن طريق المؤشرات اللغوية المحددة - من الضروري عندئذ مقارنة النص بغيره من النصوص المشابهة له ؛ إذ إن هذا هو الذي يجعلنا نستوضح عن طريق التقابل ما إذا كان يتضمن عناصر فريدة أم لا . وبهذا فإن الخطر المتمثل في أن نولي الطبيعة المميزة للنص أهمية مبالغا فيها يصبح خطراً محصوراً بفضل التصحيح الذي يتم للتأويلات الشخصية المفرطة للعناصر اللغوية . هذا الإجراء يسمح لنا أيضاً بمقابلة العناصر الفريدة بالعناصر المشتركة ، بشكل يجعلها تندرج في عملية جدلية عامة ، تستجيب بوضوح لحاجتنا إلى الكشف عن أسلوب النص .

وعندما نقوم بهذه الإجراءات بشكل دقيق فإن الاحتمال الغالب عندئذ أن الأمر لن يتوقف على مجرد تطوير الفرض الأول وتنميته ، بل ستبرز بعض العناصر والهياكل لأوضاع لغوية تستحق أن تبحث في ضوء الوصف الذي يوضح الخواص الحتمية لأسلوب النص ، وبهذا فإن مركز الاهتمام سينتقل إلى وضع عناصر النص في علاقته مع قواعد الاستعمال ، واختبار هياكل الاختيار فيه من منظور تفردها المتميز ؛ وهذا ما يجعل العناصر المختارة بهذه الطريقة مجالا للبحث المعتمد على وصف الاختيارات ، دون أن تغفل لحظة واحدة عن أن هذه العناصر تشكل كلاً معقداً ، وأن الاختبار التفصيلي لها قد يؤدي إلى ضرورة بحث عناصر أخرى متعلقة بها ، وأن المستويات المعجمية والنحوية والصوتية والإملائية ينبغي أن تشترك بدورها في هذه الإجراءات .

وبينما يمكن أن يعتمد التشخيص الأسلوبي على اختيار عنصر لغوي أو أكثر في النص ، كدليل كاف على تفرده ، فإن الشرح الشامل والواضح للأسلوب يحتاج إلى عرض أكثر تشابكا وتعقيداً لجملة العناصر المترابطة ، ولو كان المطلوب فحسب إنما هو مجرد دليل واضح على نسبة النص إلى مؤلف معين ، فإنه من الممكن عندئذ استخدام حاسب «إليكتروني» للتحديد الكمي لدرجة كثافة النص ومعدلات تكرار هذه العناصر اللغوية المتميزة فيه ؛ لكننا سنصل في هذه الحالة إلى تشخيص لبعض الأعراض ، لا لوصف كامل له ؛ بل ربما كانت العناصر المختارة لهذا الغرض ليست بذات قيمة في دلالتها على الخواص الأدبية والفنية للنص ، كما أنه بوسعنا أن نتحدث عن أسلوب كاتب معين ، مشيرين ببساطة إلى تفضيله لبعض الكلمات ، أو تكراره لبنية بعض الفقرات ؛ بيد أن معظم الباحثين الآن يرون أن سر الأسلوب لا يكمن مطلقاً في عنصر واحد مسيطر على ما عداه ، بل على العكس من ذلك ، يحتاج الوصف المتأني إلى أن يأخذ في اعتباره العلاقات القائمة بين مختلف الأجزاء ، ويقارن بين مجموعة هذه العلاقات ، مع الأخذ في الاعتبار أن أي عنصر من النص له دلالة خاصة ، قد تتغير في علاقته بنظام آخر . كما أن طبيعة العناصر اللغوية ، التي يفترض أنها دالة ، هي التي تحدد النظام أو المظهر الذي ينبغي وصفه .

وإذا كان كل ملمح لغوي يمكن أن يكون ذا دلالة أسلوبية ، على نحو يستحيل معه أن نقدم قائمة مفصلة بجميع الملامح اللغوية الشكلية للنص ، فإن بوسعنا - على سبيل المثال - أن نعرض لبعض المستويات المتشابكة ذات الدلالة الأسلوبية في النصوص المختلفة ، خصوصاً تلك التي كثيراً ما لوحظت في جملتها دون أن يتم تحليلها بشكل مفصل . وتأتي في الدرجة الأولى منها العناصر النحوية ، بالرغم من أنها عولجت بشكل عام ، وبطريقة مجازية أحيانا ، إلا أن التصورات المتصلة بالتعقيد والبساطة النحوية كثيراً ما تتردد في وصف الأساليب اللغوية . ومن الصعب أن ترصد جميع درجات التعقيد اللغوي بطريقة قياسية موضوعية ، وإن كان من الممكن وصفها بالمصطلح النحوي والمعجمي ، دون حاجة إلى التحديد الكمي الدقيق ؛ إذ إن هناك مستويات كثيرة للتعقيد ، ونماذج متعددة منه ، كما أن هناك درجات متفاوتة من أنماط البساطة . فالجمل الطويلة لا تحدث دائماً انطباعا بالتعقيد ، أو انطباعاً بما يمكن أن يسمى كثافة النسج . ومن حسن الحظ أن هذا النسيج اللغوي يمكن تحليله الآن واختباره بفضل الوصف النحوي ، ما دامت المراتب النحوية ودرجات استخدامها تتيح لنا فرصة تحديد الأنماط المختلفة للتعقيد والكثافة في مستويات متعددة ، داخل إطار الهياكل البنيوية ، التي تقدمها لنا الوحدات المنتظمة في مراتب متدرجة .

على أن التأثيرات النحوية في الشعر لا تشمل فحسب تعقيدات الجملة ومعدلاتها ؛ بل تشمل أيضاً أشكال اللبس النحوي المتمثلة فيها . وإذا كانت أشكال اللبس المعجمي قد حظيت منذ وقت طويل بالاعتراف والتحليل عند دراسة المجاز والبديع وأنماط الصور الأخرى ، فإنه من الضروري أن نلاحظ عدم اقتصاد اللبس على هذا الجانب المعجمي ؛ فتركيب الجملة الشعرية ونتائجه الأسلوبية مما يستحق عناية أعظم مما أولي له حتى الآن ؛ خصوصاً إذا أخذنا في الاعتبار أن بيت الشعر يشمل مجموعة مزدوجة من الوحدات : وحدات كل بيت ومقطع شعري ، والوحدات النحوية . وغالباً ما تستخدم إحدى هاتين المجموعتين في مقابل الأخرى ، بنفس الطريقة التي نجد فيها أن هياكل الوزن تستخدم على المستوى الصوتي في مقابل إيقاعات الكلام . من هنا يصبح من الممكن للشاعر - بفضل تراكب الحدود النحوية والعروضية - استخدام إمكانات التركيب المتاحة ، ثم إتباعها بمفاجأة تركيبية ، على نحو يجعل من الممكن تعايش الهياكل التركيبية البديلة ، ويساعد على تكثيف النص .

أما في المسرح والرواية فإن الاختلاف بين الحوار والنجوى

والسرد ، وتعدد الشخصيات ، يتم عادة بوسائل نحوية ، وبمساعدة عناصر معجمية وخطية ، تعزز الفوارق وتبرزها . فالنجوى الداخلية فى «عوليس» «لجيمس جويس» مثلا يشار إليها عادة إما بتركيب غير تام وإما بتركيب منقوط . والوسيلة الغالبة عند نجيب محفوظ للانتقال من السرد إلى النجوى هى الالتفات المفاجىء ، مع استخدام النقط أو إغفالها فى بعض الحالات المكثفة المتوترة . وعلى البحوث التركيبية التى تعنى بهذا الجانب فى الوصف التفصيلى للأسلوب أن توازن نتائجها وتقارنها بما يستخلص من الملاحظة المتأنية للمعجم وللقيم الصوتية للنصوص المدروسة ؛ إذ إن النمو ما هو إلا تراكم تركيبى لهذه المستويات وتوظيف لمحصلتها الأخيرة .

* * *

ويطلق بعض العلماء على الملامح الأسلوبية ذات الدلالة اسم «المؤشرات الأسلوبية» ويعرفونها بأنها «تلك العناصر اللغوية التى تظهر فقط فى مجموعة سياقية محددة ، بنسب تتفاوت فى معدلاتها كثرة وقلة من حالة إلى أخرى» . (٩ : ٥٢)

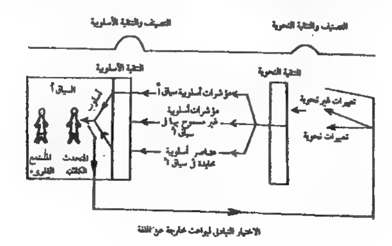
ومعنى هذا أن المؤشرات الأسلوبية هى العناصر اللغوية المشروطة بسياق النصوص ؛ أما العناصر الأخرى التى لا تقوم بدور المؤشرات فهى محايدة ولا دلالة لها ؛ وهذا ما يجعلها تظهر فى سياقات مختلفة بمعدلات تتفاوت بشكل واضح ، دون وظيفة محددة .

ويتمثل الأسلوب عند هؤلاء العلماء فى الهيكل الاختيارى الذى يتكون من مجموعة العناصر الممكنة فى لغة معينة عندما تقوم بدور المؤشر ؛ على أساس أن هناك أنماطا مختلفة من الاختيار ؛ فالرفض التام لعنصر ممكن ، أو الإصرار الحتمى على إيراد عنصر ممكن باستمرار فى مكان آخر ، يشكلان ملامح أسلوبية ؛ كذلك المستويات المختلفة لإيراد العناصر بمعدلات معينة ، مع استبعاد العناصر الأخرى ؛ كل هذا يمثل أنماطا من الاختيار يتحدد الأسلوب على أساسها .

وفى هذا الضوء فإن بعض تكرارات العناصر اللغوية تكتسب أحيانا قيمة المؤشر الأسلوبى ، مثل عبارات القسم واللعنة التى يتفوه بها جندى مثلا ، أو عبارات الحوقلة والتعويذ التى تتردد على ألسنة شيوخنا فى القرى المصرية ؛ فهذا من شأنه أن يدخل من العناصر الموسومة ذات الدلالة الأسلوبية على فقرات لو لم تكن تحتوى على هذه العناصر لأصبحت محايدة ، كما أنه يعد – نتيجة لذلك – من قبيل المؤشر . وغنى عن البيان أن فكرة المؤشر – مثلها فى ذلك مثل بقية الأفكار الوظيفية التى نعالجها فى هذا الفصل ، على ما فى ذلك من بعض التكرار – ترتبط بطبيعة الحال بتصور الأسلوب على أنه اختيار ؛ فالاختيار الأسلوبى يتضمن أو يقتضى اختيار المؤشرات الدالة ، فى حين ينصب الاختيار غير الأسلوبى على العناصر المحايدة ؛ وكلها يمكن أن تظهر فى السياق المشار إليه داخل أسلوب ممكن . فالاختيار غير الأسلوبى اختيار حر سياقياً ؛ أما الاختيار الأسلوبى فاختيار مشروط . ومن الوجهة العملية نجد أن معظم التعبيرات مكونة من مؤشرات أسلوبية وعناصر أخرى محايدة فى نفس الوقت .

ونتيجة لذلك فإن تحديد المؤشر الأسلوبى يجعلنا فى غير حاجة إلى تأكيد أن الأسلوب اختيار ؛ إذ لا يعدو حينئذ أن يكون استعمال المؤشرات المشروطة بالسياق . ولعل إدخال فكرة المؤشر على تعريف الأسلوب الذى قدمناه مؤخرا بوصفه هيكلاً من الاحتمالات السياقية ، كان كافياً ليجعل من الممكن التمييز بين الاختيار الأسلوبى والاختيار غير الأسلوبى .

وعندما يتصدى هؤلاء الباحثون لإقامة نموذج للأسلوب ، تأسيساً على فكرة الاختيار ، فإنهم يضطرون إلى أن يدخلوا فى حسابهم نوعاً آخر من الاختيار يسمونه «الاختيار التبادلى» ، أى اختيار دلالة ما لهذا التعبير أو ذاك ؛ أى لهذا الذى نريد التعبير عنه من خلال مثير غير لغوى . وهذا الاختيار التبادلى يعنى – من ثم – تحديد ما يريد شخص ما أن ينقله فى رسالته اللغوية ؛ فعند تشفيرها يستطيع المرسل أن يستعمل مؤشرات أسلوبية أو عناصر محايدة . فإذا أحصينا الآن أشكال الاختيار وجدناها أربعة ، تمثل أنماطا أو مستويات مختلفة ، هى : التبادلية ، والنحوية ، والأسلوبية ، والمحايدة ؛ وهى تكون بالتأكيد سلسلة متراكبة بشكل أو بآخر . ويوزع بعض الباحثين هذه المظاهر المتتالية للاختيار على النموذج المرسوم فى المخطط التالى :



الاختيار التبادلى لبواعث خارجة عن اللغة

ويلاحظ على هذا التخطيط أن المتحدث أو الكاتب ، مثلهما فى ذلك مثل المستمع أو القارىء ، يعدان جزءاً من السياق « أ » نتيجة لبواعث خارجة عن اللغة .

فالمتحدث يريد أن ينقل رسالة إلى المستمع ؛ وهذه الرسالة يتم تشفيرها أولا طبقاً لقواعد النحو ، فلا يعبر هذه المصفاة الأولى سوى العناصر النحوية ، أما العناصر غير النحوية فيتم حجزها . ثم تتم تنقية هذه العناصر النحوية أسلوبيا على التوالى بفضل المعايير التى يحددها السياق « أ » وفى هذه المصفاة الثانية تمر كل العناصر الأسلوبية المحايدة كما تمر المؤشرات المشروطة بالسياق « أ » ، لكن لا تمر المؤشرات التى لا تتواءم معه . وعلى هذا فإن العناصر المصفاة نحوياً وأسلوبياً هى وحدها التى تدخل فى أسلوب المتكلم وتشترك فى صياغته .

فإذا ما استطعنا أن نقارن المؤشرات الأسلوبية فى عدد كافٍ من النصوص بتلك المؤشرات الأخرى المماثلة فى عدد مناسب من القواعد العامة المختارة جيداً ، وإذا ما استطعنا أن نوسع مجالات العمل فى النصوص المختارة ، أمكن - حينئذ - أن نصوغ مواصفات ومراتب أسلوبية على قدر عالٍ من العمومية والفعالية معا ، وأن نتقدم من مبادىء دقيقة إلى أخرى أعم بشكل يسمح لنا بتحليل تدريجى ووصف مفصل لمشاهد من أعمال فردية ، تنتهى بنا إلى نصوص كاملة ، ومراتب أسلوبية منتظمة شاملة . (١٠ : ٥١/٥٢/) .

* * *

وتأسيساً على هذا فإن مجموعة المؤشرات الأسلوبية التى يلتقى فيها عدد كبير من النصوص فى إطار شبكة من السياقات التى يتصل بعضها ببعض - وإن كانت مختلفة فيما بينها - تكون جملة من المبادىء الأسلوبية الأولى ، بحيث يصبح تحليل قدر من النصوص التى تغطى ملامح الهيكل العام للغة ما ، كافياً فى نتائجه لتحديد الأساليب لهذه اللغة ، ويصبح من الميسور تصنيفها وتعريفها بمصطلحات تشير إلى مراتبها النصية المهمة ، أو مؤشراتها الأسلوبية . ففى الإنجليزية مثلاً أشار بعض الباحثين إلى أن هناك خمس صيغ أساسية هى الجامدة والشكلية والاستشارية والعفوية والحميمة ، تمثل فى تقديرهم المراتب الأسلوبية الأولى للإنجليزية . وهم يلاحظون كذلك أن المراتب الكلاسيكية التى تميز بين ثلاثة مستويات للأسلوب ، وهى : الخطير السامى ، والمتوسط ، والوضيع ، قد لاقت نجاحاً كبيرا خلال عصور طويلة ، بفضل ارتباطها الوثيق بالتقاليد الأدبية التى تسمح فحسب بمراتب أولية ثلاث للنصوص ؛ تلك المراتب التى تلخصت أهم معالمها فى عجلة «فرجيل» الشهيرة كما سنشرح فيما بعد .

وتوافق المجموعات الأسلوبية فى إطار مشهد محدد من نص معين هو الذى يجعلنا نعيد النظر نقديا فى المعايير التى قامت عليها تشكيلات هذه المجموعات . ولو كان المنهج دقيقاً لاتضح منه حينئذ أن تلاقى هذه المجموعات إنما هو نتيجة لخلط الأساليب . ولو أظهر التحليل التالى أن كل مجموعة منها تستعمل بانتظام فى أجزاء معينة من النص لأشار هذا إلى حدوث تغيير أو أكثر فى الأسلوب .

وخلاصة الأمر أن العناصر اللغوية المشروطة بسياق النص تقوم بوظيفتها كمؤشرات أسلوبية عندما تظهر فى نفس هذا النص وتشكل مجموعته الأسلوبية . فإذا تكررت المجموعات الأسلوبية فى عدد كافٍ من النصوص ذات العلاقات المتواشجة فإنها تشكل بدورها مجموعة أسلوبية كبرى ؛ على نحو يجعلها تنتمى إلى الأسلوب نفسه . وتتكون المؤشرات الأسلوبية من الاتجاهات المعززة بالإحصاء ، كما تتكون أيضاً من العناصر المتفارقة التى يرفض بعضها الاجتماع مع الآخر .

* * *

وإذا كان مقياس المؤشرات الأسلوبية كافيا فى إجراء التحليل اللغوى للنصوص فإنه يستكمل بمعيار آخر ، يتمثل فى التحليل السلوكى لردود فعله وتأثيراته على القراء . ويستخدم بعض الباحثين مجموعات من الحروف المختصرة ، يرمزون بها إلى الجوانب المختلفة فى الدراسات الأسلوبية ؛ فالرمز (أل) يعادل الأسلوب اللغوى ؛ أى التحليل الإحصائى والتوزيعى للعناصر اللغوية ، بينما يدل الرمز (أس) على الأسلوب السلوكى . والإجراء الأول يقتضى البدء بدراسة نص محدد بمعايير لغوية ، ويصبح من السهل حينئذ دراسة النص بمقارنته بقاعدة محددة ومحصورة . وتتمثل هذه الدراسة - كما أشرنا مرارا - فى التحليل اللغوى لكيفية وكمية توزيع الملامح المتميزة ، والانتقال من ذلك إلى تحديد الملامح التى يحتمل أن تكون لها وظيفة أسلوبية ، تتجاوز مجرد الوظيفة النحوية ، وهى المؤشرات .

على أن القدرة على توقع ما يتجاوز حدود النص المدروس تتوقف على دقة الأسلوب اللغوى واتساع المادة والعلاقة النصية بين المشهد الأصل والمادة المفتوحة التى ينطبق عليها هذا التوقع . وعندئذ يمكن أن نقترب من التحليل السلوكى للأسلوب من خلال ما يقوله النقاد عن ردود الفعل تجاه النص لدى من تجرى عليهم تجارب التذوق الأدبى ، ويستحسن لهذه التجارب أن تجرى على دارسين جامعيين أجانب عن اللغة ، عارفين بها ، ليقظة حساسيتهم تجاهها ، أو على بعض مدرسى المرحلة الإعدادية والثانوية . ويبدو أن كثيراً من جوانب المظهر السلوكى للأسلوب يمكن أن تتضح باستخدام التكنيك النفسى والنفسى الاجتماعى ، بما فى ذلك تلك الجوانب التى تتضمن تصنيفا للدرجات وتحليلا للعوامل .

وإذا كان هدف التحليل اللغوى للأسلوب هو وصف العناصر الأسلوبية ، فإن هدف التحليل السلوكى هو دراسة نماذج ردود الفعل المقبولة تجاه المثيرات اللغوية ، وتقديم هياكل منظمة للسلوك ، متعلقة بالمثير ورد الفعل . وينبغى أن نبرز هنا حقيقة مهمة ، هى أن كلا من الدراسة الأسلوبية ودراسة التأثيرات الأدبية التى يقوم بها النقد له مجاله المتميز عند أنصار هذا الاتجاه السلوكى ؛ إذ إن كل تعبير له أسلوب محدد طبقاً

للاحتمالات النصية السياقية ؛ مع أن هناك كثيرا من التعبيرات التى لا تعدو أن تكون مجرد نوع من الأدب الردىء ؛ وإن كانت المشكلة هنا تتمثل فى صعوبة التمييز بين التأثيرات الأدبية لتعبير ما وما هى مشروطة به فى السياق من تأثيرات أسلوبية . ويتوقف على الجهود التى تبذل فى هذا الصدد توضيح الموقف العلمى والتعليمى بين علمى الأسلوب والنقد ، واستخدام مقولات كل منهما فى إثراء الآخر ، والإفادة من الطابع التجريبى للأول لضبط المعايير الجمالية للثانى . وهذا ما يقودنا إلى الحديث عن أهم أدوات هذا الطابع التجريبى وهو «تكنيك» الإحصاء فى استخداماته الأسلوبية ، والشروط المتعلقة بذلك .

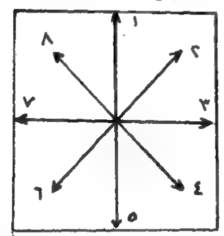
***

ففى مقابل الإجراءات التقليدية التى تعتمد على التذوق الشخصى فى وصف الأسلوب ، تقوم الاتجاهات الحديثة على الوصف الموضوعى والقياسى الكمى الذى يستخدم إجراءات التحليل الإحصائى والرياضى ؛ وهى تنطلق فى مجملها من تعريف محدد للأسلوب ، يشرحه أحد أنصار هذا الاتجاه بقوله : إننا نعتد بمفهوم الأسلوب كما عرفه المتخصصون اعتمادا على التصور الرياضى باعتباره المجموع الشامل للبيانات القابلة للالتقاط والتحديد الكمى فى بنية النص الشكلية . (١١ : ١٤٢)

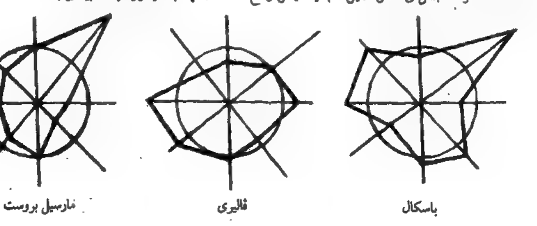
وعندما يتصور الأسلوب على أنه محصلة معدلات تكرار الوحدات اللغوية القابلة للتحديد الشكلى فى صياغة النص ، فإن هذه الوحدات يمكن بطبيعة الحال إحصاؤها وإخضاعها لعمليات رياضية دقيقة . وقد تمخضت الدراسات الأسلوبية الأخيرة فى الغرب عن حصيلة وفيرة من هذه البحوث ؛ ويتجه كثير منها إلى تحليل العلاقة بين المفردات ومعدلات تكرارها ، وإلى الدراسة الكمية لأطوال الكلمات والجمل ؛ فيقيس بعضهم متوسط طول الجمل ومعدل الكلمات فيها ، ومتوسط طول الكلمات ومعدل المقاطع والحروف المكونة لها ، ليخلص من ذلك إلى وضع رسم بيانى لكل نص يتضح منه قيمة متوسط عدد المقاطع المكونة للكلمات فى الشق الأعلى ، ومتوسط عدد الكلمات المكونة للجمل فى الشق الأيمن ، بحيث يمكن وضع كل نص على النقطة المحددة لخواصه فى الرسم البيانى ، مما ينجم عنه توزيع النقط على المستويات المختلفة طبقاً لنوعين من الكتابة : أحدهما النثر الإبداعى الأدبى ، والثانى يشمل بقية ألوان الكتابة .

وقد بحث آخرون بهذا المنهج التجريبى الإحصائى الفوارق المميزة للكتاب والمؤلفين ، بغية التوضيح البيانى لخصائصهم الأسلوبية بطريقة شكلية موضوعية . من ذلك ما قام به «زمب Zemb» من وضع ما أطلق عليه «المتر الأسلوبى» ؛ ويتمثل فى عد كلمات النص - وتصنيفها ووضعها على شكل نجمة تمثل متوسطها . وتنتج عن هذا أبنية خطية مختلفة من نص إلى آخر ، يمكن مقارنتها فيما بينها ، ومعرفة اختلافات الكتاب طبقاً لها ، وتتمثل فى أضلاع النجمة المثمنة أنواع الكلمات طبقاً لكل لغة . ويقترح هذا الباحث أن توزع على النحو التالى :

١ - أسماء	٢ - ضمائر
٣ - نعوت	٤ - أفعال
٥ - ظروف زمان ومكان	٦ - حروف جر
٧ - أدوات الوصل	٨ - أدوات الشرط



وقد أدت الدراسة التطبيقية لأساليب بعض الكتاب الفرنسيين طبقاً لهذه الإجراءات إلى التوصل إلى رسم الأشكال البيانية التالية لأعمالهم ، وإن كان ذلك يعد المرحلة الأولى التى لا بد أن تعقبها بعد ذلك محاولة لتفسير هذه الرسوم واستخلاص دلالتها الجمالية وقيمتها الأدبية فيما بعد :



باسكال	ڤاليرى	مارسيل بروست

وقد بدأت بعض الدراسات الإحصائية الأسلوبية فى الاعتداد ، إلى جانب ذلك ، بالظواهر النحوية ، فأخذت تقيس مثلا نسبة الأفعال للصفات ، ومعدلاتها بالنسبة لعدد الكلمات فى الجمل ، كما سنشرح بالتفصيل فيما بعد . ولأنها عمليات إحصائية فإن بوسعها أن تستخدم الآن الحاسبات الإليكترونية لضبط العمليات الرياضية ، وإجراء التحليل الأسلوبى ، واستخلاص النتائج الدقيقة منها .

ولأن هذه الإجراءات الإحصائية الرياضية فى التحليل الأسلوبى قد أدت إلى نتائج طيبة فى مجال تحديد مؤلفى النصوص وتوضيح نسبتها إلى أصحابها ،فإنها تصبح بالغة الجدوى بالنسبة للنصوص المجهولة المؤلف أو المشكوك فى صحة نسبتها إلى قائليها ، على نحو يؤدى إلى توثيق النصوص الأدبية والوصول بها إلى درجة عالية من الاحتمال الصحيح اعتمادا على بعض الخصائص الشكلية اليسيرة . وكلما كانت احتمالات النسبة محدودة أمكن أداؤها بهذه الإجراءات بشكل أفضل . وقد استخلص الدارسون من نجاح هذه الإجراءات أفكارا جيدة عن علاقة الجانب الكمى بالجانب الكيفى فى دراسة النصوص ، طبقاً لمقولات علمية تخضع لها البحوث الأسلوبية . (١٢ : ١٤٤)

***

ويرى «أولمان» أن التحليل الإحصائى للأسلوب لا بد أن يدخل فى حسابه عاملاً جوهرياً هو السياق ، بحيث يصبح أسلوب نص ما إنما هو «وظيفة النسبة بين معدلات التكرار لعناصره الصوتية والنحوية والمعجمية ومعدلات تكرار مثل هذه العناصر طبقاً لقواعد السياق المشابه» . (١٣ :٦٨) .

وقيمة هذا المنظور تكمن فى أنه يبرز أهمية السياق فى دراسة الأسلوب ؛ إذ إن الإحصاءات المتصلة بالعناصر الفردية عندما تغفل السياق تفقد دلالتها الأسلوبية ، وتظل هناك صعوبة تحديد قواعد السياق المشابه ؛ وهذا ما يتطلب من الباحث أن يضع أمامه جسداً آخر من النصوص التى يمكن أن تقارن بنصه المدروس فى جنسه وسجله وموضوعه . ويشير «أولمان» إلى نموذج حديث لهذه الدراسة المقارنة قام به «أرون» لبحث معجم ثلاث مسرحيات هى «فيدرا لراسين» ، و «فيدرا وهيبوليت لبرادو» ،و «أريان لكورنى» .

ومن النتائج التى انتهى إليها هذا البحث يتضح أنه مع أن مسرحية «راسين» هى أوجز الثلاث فإنها قد تضمنت ٢٠٪ من الكلمات التى تزيد عما استخدم فى المسرحيات الأخرى ، وأن عدد الأعلام فيها ضعف أعلام كل من نظيرتيها ، بالإضافة إلى أرقام أخرى ذات أهمية أسلوبية ؛ منها أن الكلمات التى تبدأ بالحروف الثلاثة الأولى من الأبجدية أشد ارتباطا بالأسلوب والشخصية من غيرها ؛ وقد تفردت مسرحية «راسين» بتسع وسبعين كلمة منها عشرون كلمة محددة واثنتى عشرة كلمة تنتمى لمجال العنف . (١٤ : ٦٩)

ولما كنا نعيش فى عصر إحصائى فإنه ليس من الغريب أن تظفر مناهج الإحصاء فى الدراسة الأسلوبية بشهرة واسعة ، بالرغم من بعض التحفظات التى يبديها الباحثون عليها . ونسوق هنا جملة من الاعتبارات التى تدعو إلى الحذر فى الاعتماد المطلق على المنهج الإحصائى فى الدراسة الأسلوبية :

١ - يعد المنهج الإحصائى أشد غلظة وأكثر بدائية من أن يلتقط بعض الظلال المرهفة للأسلوب ، مثل الإيقاعات العاطفية ، والإيحاءات المستثارة ، والتأثيرات الموسيقية الدقيقة .

٢ - قد تضفى الحسابات العددية نوعا من الدقة الزائفة على بيانات متشابكة أشد سيولة من أن تخضع لهذه المعالجة ؛ فلو فرضنا مثلا أن أحد الباحثين قد أعد دراسة عن الصورة فى شعر «محمود حسن إسماعيل» واستخدم فيها المنهج الإحصائى فسوف يطالعنا بأرقام هائلة لو عد كل تشبيه واستعارة ومجاز ؛ فى حين أننا لو تأملنا هذا الشعر لوجدناه أسرابا من الصور المتراكبة التى يصعب علينا أن نحكم بنهاية إحداها وبداية الأخرى ؛ ومن ثم فإننا لا نستطيع التقاطها عن طريق الإحصاء إلا بشكل تقريبى ، يتفاوت تبعا للمعايير التى نستخدمها فى تحديد حجم الصورة ودرجتها ومستواها وطريقة فك تداخلاتها .

٣ - ومن نقاط الضعف الخطيرة فى الدراسة الإحصائية للأسلوب أنها لا تقيم عادة حسابا لتأثير السياق ؛ مع أننا نعرف من الدراسات التطبيقية أن السياق له دور حاسم فى التحليل الأسلوبى ؛ وهذا ما دعا بعض الباحثين إلى إدخال «التنكيك» السياقى المقارن كشرط أساسى فى الحساب الإحصائى للملامح الأسلوبية كما أشرنا من قبل .

٤ - كما أن هذه الإحصائيات لا تستطيع أن تدل الباحثين فى الأسلوب على الخواص الأسلوبية التى تستحق القياس لأهميتها فى تكوين الأسلوب ، كما لا تستطيع حتى الآن أن تضع أسسا للتفسير الأسلوبى لهذه المؤشرات الشكلية ؛ وهذا ما يجعل قوة برهان نتائجها قاصرة للغاية فى كثير من الحالات ؛ إذ تكاد تضطرد عكسياً درجة موضوعية النتيجة مع إمكانية التوصل عن طريقها إلى استبيان دقيق لأهمية الخواص من الوجهة الأسلوبية .

ولعل السبب فى ذلك يكمن فى طبيعة قصور هذه الإجراءات ؛ فلا يمكن الوصول إلى نتائج مهمة دون حصر شامل لكل الخواص فى جملة النص . وهذا يفترض بدوره اتساق النص وتجانس أجزائه . وكمية المعلومات التى تستقى من النص هكذا تصبح كثيرة للغاية ؛ إذ لا يحسن استخدام إجراءات إحصائية فى نص وجيز ، كما تقوم بعض الصعوبات فى تحديد النصوص التى تجرى المقارنات بينها بشكل دقيق . أما علاقة الملامح الأسلوبية

فيما بينها ووظيفتها فى النص فإن هـذه الإجراءات لا تستطيع أن تساعدنا على تقديرها . وهى إذ تركز على الخواص الشكلية للنصوص لا تتعرض من قريب أو بعيد لمشاكل اختيار المؤلف لها ، ولا للتقبل الذى يتلقاها به القارىء .

٥ - وقد يحدث أحيانا أن يكون تحديد جملة من الأرقام المتعبة لا يبعد فى تأثيره عن ملاحظة عادية كان من الممكن إدراكها بالنظرة الأولى ، أو أنها بالغة البداهة لدرجة لا تحتاج معها إلى برهان . وكما قال «سبنسر» ببراعة حكيمة : «هل من الضرورى أن نجمع مادة علمية متصلة بمعدلات تكرار كلمة حب فى الشعر ؟ وهى معدلات لا تدهشنا إلا بمقدار ما ندهش لورود كلمة سيارة فى مقال مصور عن سباق السيارات ، أو كلمة بنسلين فى مجلة طبية» .

٦ - ويضاف إلى هذه الاعتبارات الموضوعية صعوبة أخرى ذاتية ، لكنها واقعية أيضاً ؛ وهى أن معظم باحثى الأسلوب لا يجيدون «التكنيك» الإحصائى ، بل ينفرون عادة منه ، مما يجدر معه ألا نحملهم على مشقته دون ضرورة .

* * *

ومع كل هذه الاعتبارات فإنه من الخطأ البين استبعاد المنظور الإحصائى من الدراسة الأسلوبية ، فهناك على الأقل - طبقاً لما يذكره «أولمان» - ثلاثة مظاهر فى الدراسة الأسلوبية يمكن أن تفيد بشكل جدى من المعايير العددية وهى :

١ - بوسع التحليل الإحصائى أن يسهم أحيانا فى حل المشاكل ذات الصبغة الأدبية الخالصة ؛ فاستخدام هذا «التكنيك» قد يساعدنا مع شواهد أخرى على تحديد مؤلفى الأعمال المجهولة النسب كما ذكرنا ، ويمكن أن يلقى ضوءا على مدى وحدة بعض القصائد واكتمالها أو نقصها ، وبوسعنا أن نفيد منه بشكل حاسم فى علاج بعض قضايا الشعر الجاهلى فى الأدب العربى ومدى أصالته . ومن ناحية أخرى فإن استخدامه قد يساعد على تحديد المسار الزمنى وتاريخ كتابة أعمال مؤلف خاص ؛ مثلما حدث فى «حوارات أفلاطون» وبعض أجزاء «تجليات رامبو» . ولاشك أنه من الضرورى معالجة هذه الحالات بحذر وحكمة شديدين ، قبل أن نزعم الوصول إلى نتائج يقينية .

٢ - كما أن المنظور الإحصائى قد يفيد فى تزويدنا بمؤشر تقريبى لمعدل تكرار أداة خاصة ودرجة تكثيفها فى العمل الأدبى ؛ فمما لا ريب فيه أن تكرار ظاهرة معينة مرة واحدة ، أو عشر مرات ، أو مائة مرة ، فى الكتاب الواحد ، له دلالة مختلفة ، وكثير من الدراسات التى تدور حول الأسلوب لا تقدم بيانات دقيقة عن هذا الأمر ، وينبغى تذكر قاعدة «ديكارت» الذهبية التى يقول فيها «لا بد أن نعد من كل ناحية ترقيما كاملا ، ومراجعات عامة نتأكد بعدها من أننا لم نغفل شيئاً» .

٣ - قد تكشف الإحصاءات فى بعض الأحيان عن ظواهر غير عادية بالنسبة لتوزيع العناصر الأسلوبية . وهذا من شأنه أن يؤدى إلى طرح مشاكل ذات صبغة جمالية مهمة ؛ فقد توقف بعض النقاد مثلا عند قصة «الغريب» «لكامى» ، واسترعى انتباهه عدم تكافؤ توزيع الصور فى أجزائها المختلفة ، حيث يتراكم خمس وعشرون استعارة فى الفقرات الست التى تقص مصرع العربى على شاطىء الجزائر ، فى حين لا يتجاوز عدد الاستعارات فى ثلاث وثمانين صفحة سابقة على هذا المشهد خمس عشرة استعارة . وعندئذ تصبح الأرقام مجرد مثير للتأمل الجمالى فى العمل ؛ حيث يؤدى تفسيرها وشرحها إلى تحديد بنيته الأدبية . (١٥ : ١٤٥)

* * *

وعندما أعلن الأستاذ «ميلر» ، أستاذ علم الاجتماع بجامعة «هارفارد» ، البيان الختامى لمؤتمر «إنديانا» الشهير لدراسة علم الأسلوب ، وتحدث من وجهة النظر الاجتماعية ، أعرب عن أسفه الشديد لكون الدراسات الأربع التى قدمت عن الأسلوب من المنظور الإحصائى قد مرت دون أن يعنى بها أحد ، وتجاهل المؤتمر أهميتها ، على نحو حفزه للقول بأن هذا الموقف يدعو إلى القلق . إذ إن علم الإحصاء تقليدى قديم ، وقد يؤدى إلى القرب من مشكلة الأسلوب . ثم أضاف قائلا : «وربما كان علماء الاجتماع أكثر حفاوة بالإحصاء من علماء اللغة والنقد ؛ وهذا ما يجعلنا نتساءل : ماذا نحاول أن نظفر به من المعالجة الإحصائية للأسلوب ؟ إننا قد نتخيل أن هناك مكانا فسيحا لعلم الأسلوب ولفن الأسلوب ، كما أن هناك مكانا لعلم الأصماغ والألوان ، ومكانا لفن استخدام الأصماغ والأصباغ فى الرسم على القماش ، وإن لم يقع التحليل الإحصائى للأسلوب على هامش الجوهر الفنى كما تقع كيمياء الألوان بالنسبة للوحات العالمية . » ومعنى هذا أن الإحصاء قد يقارن بالكيمياء فى قدرته على تحليل عناصر الأسلوب ورصدها علميا ، لكن على أمل أن يرتبط بظاهرة الأسلوب بشكل أعمق من ارتباط الكيمياء بفن الرسم . (١٦ : ٢٨)

* * *

ومهما كان الأمر فلا بد للباحث أن يراعى مبدأين أساسين للقيام بإجراءات التحليل الأسلوبى بشكل «دينامبكى» يتغلب على الطابع الثابت للوصف خلال القراءة التقنية وهما :

أولاً : التحديد الكمى الذى يشمل جميع عمليات رصد الوسائل «التكنيكية» الأسلوبية المتمثلة فى النص الأدبى وحصرها

وتصنيفها.. ويعد هذا خطوة اولى فى القراءة النقدية ، وينجم عنه نوعان من النتائج : أحدهما تقييم العناصر التى تمارس تأثيراً أسلوبيا فعليا لا شك فيه على حساب العناصر الأخرى ذات الطابع الثانوى المترتب على فقدانها هذا التأثير ، والثانى إبراز بعض الدلالات المركزة فى تلك العناصر .

ثانياً : تفسير هذه العناصر بتحديد جذورها الشخصية والموضوعية ؛ أى تقييم الوسائل الأسلوبية باستحضار جذورها الذاتية فى شخصية الكاتب من ناحية ، والشبكة الدلالية لها من ناحية أخرى : ومن هنا فإن هذا التقدير الشامل لا يمكن القيام به إلا فى مرحلة تتجاوز مجرد تحليل المكونات الأسلوبية لتشير إلى الدلالة الكبرى لها فى سياق مرحلة أدبية معينة ، أو فى نطاق جنس أدبى خاص ، محوط بوجهة موضوعية «أيديولوجية» تضفى على هذه المكونات الجمالية طابعها المتماسك .

وعندئذ لا بد أن يستحضر الناقد بحدسه النفاذ هذا التجذير الذاتى للأسلوب كى يتطابق مع الوجهة «الأيديولوجية» المحددة للكاتب ، على نحو يتيح له الفرصة فى نهاية الأمر أن يقدم تفسيرا مدعما بالبراهين للظواهر الأسلوبية التى قاسها كميا من قبل ، ويكتشف بذلك جانبها الكيفى وامتداداتها الموضوعية المقنعة . (١٧ : ١٩٠) .

المصادر :

(١) Enkvist, N. Erik. Spencer,John.Gregory, Michael: "Lingüistica Y Estilo" Trad. Madrid 1974.

(٢) Saporta, Sol: "EL estilo del lenguaje" Trad. Madrid 1974.

(٣) Spitzer ,Leo :"Linguistica e Historia Literaria" Trad. Madrid 1974.

(٤) Enkvist ,op. cit.

(٥) Spillner , Bernd : "Lingüistica Y Literatura , Investigación de Estilo, Retorica Y Lingüistica del Texto" Trad. Madrid 1979.

(٦) Enkvist, op. cit.

(٧) Ibid.

(٨) Ibid.

(٩) Ibid.

(١٠) Ibid.

(١١) Spillner, op. cit.

(١٢) Ibid.

(١٣) Ulmann, Stephen: "Meaning and Style" Trad. Madrid 1973.

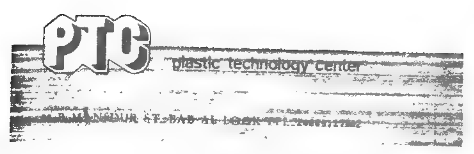
(١٤) Ibid.

(١٥) Ulmann, Stephen: "Language and Style" Trad. Madrid 1968.

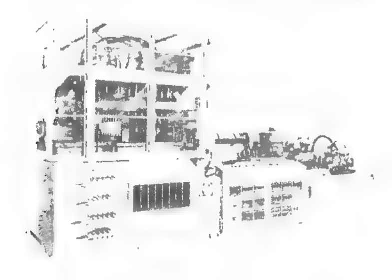
(١٦) Gray, Bennison: "EL Estilo ,EL Problema Ysu Solucion" Trad. Madrid 1974.

(١٧) Reis, Carlos: "Fundamentos Y Técnicas del Análisis Literario" Trad. Madrid 1982.





المركز التكنولوجى للبلاستيك P. T. C.



يسر المركز التكنولوجى للبلاستيك الوكيل الوحيد لشركات Bielloni Castello بيللونى الايطالية و NESSEI نيساى اليابانية NESSEI A S B اليابانية PLACO اليابانية أن تقدم إلى السوق المصرى :

ـ ماكينات BIAXIAL ORIENTATION STRETCH BLOW صناعة شركة NESSEI A S B الأولى والرائدة فى العالم فى هذا المجال وذلك لعمل عبوات من مادة PET لاستخدامها فى أغراض تعبئة المواد الغذائية والغازية مثل الأغذية المحفوظة وزجاجات المياه الغازية .

ـ ماكينات COEXTRUSION FILM من شركة بيللونى الايطالية وذلك لعمل فيلم بلاستيك متعدد الطبقات لاختيار الخامات الصالحة لتعبئة المنتجات الغذائية مثل المكرونة واللحوم والجبن واللبن والبطاطس .. الخ التى تحتاج إلى حماية خاصة حتى تظل صالحة من الناحية الغذائية والصحية .

ـ ماكينات الحقن من ٨٠ جرام إلى ٥٠٠٠ جرام. ـ ماكينات الحقن ٢ لون . ـ ماكينات الحقن على معدن .

وذلك صناعة شركة نيساى اليابانية :



ـ ماكينات الفيلم والطباعة والتقطيع واللحام والشق الطولى لأفلام البلاستيك صناعة شركة بيللونى الايطالية .

ـ ماكينات الفيلم والنفخ والمواسير والحبال البلاستيك والشبكية البلاستيك صناعة شركة بلاكو .

وذلك بضاعة حاضرة .. تسهيلات فى الدفع خدمات فنية .. خبرة فنية من مهندسين يابانيين مقيمون بمصر للصيانة .

العنوان : ٣٨ ب ش منصور باب اللوق

ت : ٢٤٠٦٩ ـ ٢٧٨٠٢

النقد البنيوى بين الأيديولوچيا والنظرية

محمد على الكردى

يعتقد أصحاب البنيوية أن كل عملية من عمليات التملك أو «الاستيعاب المعرفى» لموضوع من موضوعات العالم الواقعى يتم من خلال مجموعة من الممارسات ، سواء أكان ذلك فى مجال الفن والأخلاق أم فى مجال الصناعة والمعرفة النظرية ؛ كما أنهم يؤمنون بأن كل ضرب من هذه الممارسات يشكل نسقا إنتاجيا يتميز بآثاره المحددة . غير أنه غالباً ما يحدث نوع من الخلط فى مجال الممارسة النظرية ، وبخاصة ما يرتبط منها بالعلوم الإنسانية ، بين الأثر العلمى والأثر الإيديولوجى . من ثم كان حرص رواد البنيوية على تحديد المفاهيم وإبراز مجالات عملها . ويقول لنا «لوى ألتوسر» فى هذا الصدد :

«يشكل تعبير «أثر المعرفة» هذا موضوعا نوعيا ؛ ويشمل هذا الأخير ، على الأقل ، موضوعين فرعيين : أثر المعرفة الإيديولوجية ، وأثر المعرفة العلمية . أما أثر المعرفة الإيديولوجية (وهو أثر لعملية من التعرف والتجاهل تنتظم فى علاقة انعكاسية كالمرآة) فيتميز بخصائصه عن أثر المعرفة العلمية . ولكن لما كان الأثر الإيديولوجى ، نظراً لارتباطه بوظائف اجتماعية أخرى سائدة ، يشكل أثراً معرفياً خاصاً ، فإننا ندرجه ، من خلال هذه العلاقة ، فى إطار المقولة العامة التى نعنى بها . إننى مدين بهذا التحذير ، لتجنب كل التباس حول بداية التحليل المقبل ، الذى يرتكز فقط على الأثر المعرفى للمعرفة العلمية»[1] .

يقصد « ألتوسر » أن عملية المعرفة تشمل شقين : شقا إيديولوجيا ، تخضع فيه المعرفة لمعايير خارجة عن عملية المعرفة نفسها ، وما تتطلبه من قواعد وضوابط ذاتية ، نظرا لارتباط هذه المعايير بوظائف سياسية أو اجتماعية متصلة بالطبقات السائدة ؛ وشقا علميا ، لا تخضع فيه المعرفة إلا إلى «معيار الممارسة» المتصل بجوهر النشاط العلمى نفسه ، الذى نعنى به . من ثم يعتقد «ألتوسر» أن معيار الحقيقة بالنسبة للمعرفة العلمية يقوم داخل هذه المعرفة نفسها ، ويتم باتباع قوالب وقواعد دقيقة للاستدلال أو الاستنباط تضمن لنا ، فى النهاية ، توافر الخصائص العلمية فى مجال الإنتاج المعرفى . على هذا النحو ، يتم لألتوسر عزل النسق الفكرى ، باسم الحقيقة العلمية ، عن واقع المجتمع وتاريخه . ولا شك أن أغرب ما فى موقف هذا الكاتب هو كونه مفكراً ماركسيا ، مع أن المقولة الأساسية التى تقوم عليها الماركسية هى اعتقاد «ماركس» أن المفكرين السابقين عليه قد

فسروا العالم فى حين أنى هو وجماعته ليغيره . وإذا كان «ماركس» قد أسس منهجه الفكرى على تصور معين لتطور المجتمعات البشرية ، وهو ما يسمى « بالمادية الجدلية » ، التى تنطبق على الواقع المباشر ، وتنعكس من خلال ميكانـزمات اقتصادية واجتماعية فى الضمير الفوقى ، يحلو لجان - بول سارتر تسميتها بالوساطات (Médiations) ، فإن «ألتوسر» يرفض ربط الفكر الماركسى بالتاريخ ، ويريد إقامة نسق منطقى فى قلب الخطاب أو النظرية الماركسية ، بحيث تكتسب قيمتها من ذاتها ، وتنبثق فيها «الحقيقة» من ترابط النسق ومنطقيته الذاتية .

من الواضح إذن ، أنه إذا كانت الماركسية «التقليدية» تريد فرض تصورات محددة لمسار التاريخ ، انطلاقا من مفاهيم تاريخية لتطور المجتمعات البشرية ، تقودها - فى النهاية - إلى الوقوع فى مأزق : وماذا بعد الماركسية ؟ خصوصا إذا كانت القاعدة الأساسية أو المقولة العامة هى المادية الجدلية وتطورها إلى مالا نهاية فى شكل صراع الأضداد ، فإن «ألتوسر» يريد - تجنبا لهذا المأزق - فصلها عن مجال التطور التاريخى فى صورة مجموعة من المبادىء يعتقد أنها تشكل أساسا لنظرية علمية ماركسية . ولما كان «ألتوسر» يرفض ربط هذه النظرية ، التى يصوغها على نمط مثالى ، بكل المؤثرات الخارجية ، الأمر الذى يتصل - فى نظره - بالتصورات الإيديولوجية ، فإنه يقودنا بهذه الطريقة إلى لون جديد من الاغتراب ، هو الاغتراب فى النسق . وما هذا الاغتراب فى النسق أو فى الخطاب النظرى نفسه إلا الإيديولوجيا الجديدة التى يقوم عليها الفكر البنيوى كله .

ولقد أكد لدينا هذا الإنطباع مشروع «أركيولوجيا» المعرفة ، الذى دعا إليه «ميشيل فوكو»[٢] ، ونادى من خلاله بموت «الإنسان» ؛ وهو يقصد بذلك «الموضوع» الذى نشأت وتبلورت حوله العلوم الإنسانية منذ القرن التاسع عشر . يقول «فوكو» :

> «علينا إحلال انتظام الموضوعات التى لا ترتسم إلا فى قلب الخطاب ، بدلاً من الكنز الغامض للأشياء القائمة قبله ، وتعريف هذه الموضوعات بدون الرجوع إلى قرار الأشياء ، وإنما بإرجاعها إلى مجموعة القواعد التى أتاحت انتظامها كموضوعات فى خطاب ، وشكلت على هذا النحو ، شروط انبثاقها التاريخى»[٣] .

من ثم يتبين لنا أن «الاكتشاف» الكبير الذى تنسبه البنيوية إلى نفسها هو أن الواقع الوحيد الذى يقوم عليه الفكر أو الأدب لا يخرج عن إطار الخطاب أو اللغة . ومن الواضح هنا تأثير إسهام عالم اللغويات السويسرى الشهير «فرديناند دى سوسير» ، الذى ميز بين اللغة والكلام : فعرف اللغة بأنها النظام أو النسق الصورى الذى يشمل جميع القواعد الضابطة للكلام ، وعرف هذا الأخير بأنه «الإنجاز الشفوى»[٤] ، أو التراكيب الممكنة فى حدود هذا النسق . وليس من شك فى أن هذا الاهتمام من قبل عالم اللغة بالنسق مقبول ومنطقى ؛ لأنه يريد أن ينشىء موضوعا علمياً نموذجياً يتناوله بالدرس والتحليل والتصنيف . أما بالنسبة للمفكر أو الأديب ، فإن اللغة ليست إطاراً صوريا ، ومن ثم لا يمكن فصلها عن «الموقف» الذى كتب (أو تصور) الأديب أو الفيلسوف موضوعه من خلاله . ولا شك أن هذا الفصل بين جانبى الموضوع يعيدنا إلى الفصل التقليدى ، الذى تبين لنا عقمه ، بين الشكل والمضمون ؛ كما أن هذه النزعة الصورية فى الدراسات اللغوية قد أدت بدورها إلى قيام مدارس واتجاهات مناهضة لها ، وهى الاتجاهات المعروفة بالتداولية أو «البرجماتية» .

ومن المعروف أن هذا الاتجاه الصورى أو المادى ينبثق ، فى البداية ، عن اتجاهات المدرسة النقدية المهتمة أساساً بدراسة الشعر ، والمسماه بالشكلية الروسية ، التى توطدت أركانها فى روسيا بين عام ١٩١٥ وعام ١٩٣٠[٥] ، وانبثقت عنها «حلقة براغ اللغوية» ، وما كان لها من أثر عظيم فى تطوير «الفونولوجيا» أو علم الأصوات الوظيفى ؛ وهو العلم الذى تأثر به «كلود ليفى ستروس» فى مجال الأنثروبولوجيا ، وطبق مبادئه فى رسالته الشهيرة عن القرابة عام ١٩٤٩[٦] . ولقد كانت هذه الرسالة بداية انتشار ظاهرة البنيوية فى فرنسا ، وسيطرتها على جميع ألوان النشاط الأدبية والفكرية . وعلى الرغم من انتشار هذه التيارات الصورية ، واجهتها منذ البداية فى روسيا حركة نقدية معارضة أصيلة ، إلا أنها - لظروف خاصة - لم تجد رواجاً حينذاك . وعلى كل حال ، فإن الترجمة الفرنسية ، التى نعتمد عليها ، لم تظهرها إلا حديثا . ونحن نقصد ، على وجه التخصيص ، محاولات الناقد الكبير ، سيىء الحظ ، «ميخائيل باختين» ، الذى لمع اسمه فجأة عام ١٩٢٩ بإصداره لدراسة فريدة من نوعها عن «دوستويفسكى» ، ثم اختفى ليظهر من جديد عام ١٩٤٦ ، إثر ضجة كبيرة حول رسالة الدكتوراه التى تقدم بها عن الكاتب الفرنسى الشهير «فرانسوا رابليه» ، والتى لم يرض عنها أعضاء لجنة الحكم ، فمنح درجة علمية أقل .

ولقد سجل «باختين» خلاصة أفكاره وتصوراته عن فن الرواية وفلسفة اللغة فى كتاب نشره عام ١٩٧٥ ، وأسماه «علم الجمال ونظرية الرواية»[٧] . وهو يفند فى هذا الكتاب دعاوى الشكليين ، وأهمها فصل المحتوى عن الشكل باسم رفض «المضمون الإيديولوجى والأخلاقى أو المعرفى للعمل الفنى» ؛ لأن ذلك يفترض أن «الموضوع الجمالى» ، وفقا لتعبير باختين ، يرتكز فقط على «مادة» الفن وأداته ؛ الأمر الذى لن يخرج الأدب عن إطار اللغة . إن «باختين» يعتقد أن الموضوع الجمالى ليس مبدأ ميتافيزيقيا سابقا على الخلق الفنى ؛ إذ إنه الواقع الحى والملموس لحركة الوعى الخلاقة ؛ وهى حركة تتشكل ، على الطريقة الظاهراتية ، داخل مواقف معرفية وأخلاقية ماثلة دائما من قبل . إن الوعى الخلاق يدمج ، فى تكوينه للموضوع الجمالى ، بين اللحظة التقويمية أو المعيارية ، ووضعية الحدث أو الظاهرة التى يتناولها بالمعالجة فى إطار لغة رمزية . وإذا كانت اللغة رمزية فى جوهرها ، فإن الرمز لا يمكن أن يكون مثاليا ؛ لأنه لا يقوم على اتفاق أو تصور علم سابق عليه ؛ وهو كذلك ليس نفسياً ولا فرديا ؛ لأنه فى جوهره ظاهرة اجتماعية مزودة بمعنى ، يقوم الوعى بتمثلها . من ثم تصبح كل ألوان النشاط

الثقافية أنساقا رمزية تتطابق مع مجال الإيديولوجيا ، وتنزع إلى التشكل فى صورة لغة ؛ لأن اللغة ، حتى ولو كانت مستبطنة ، ذات طابع اجتماعى على الدوام . يقول «باختين» :

«فى الكلمة أشكل نفسى من وجهة نظر الآخر ، وفى آخر المطاف ، من وجهة نظر الجماعة»[٨] .

وإذا كان «باختين» يُعنى بالإيديولوجيا ويعدها ملازمة لعملية الخلق الفنى ، فهو لا يقصد الإيديولوجية الخارجية أو المحيطة بالكاتب أو الفنان فى صورة تاريخ الأفكار ، التى كثيراً ما يقدمها لنا النقاد التقليديون منفصلة عن العمل الفنى ، وبطريقة موازية للأعمال الأدبية أو الفنية التى يقومون بتقديمها أو التأريخ لها ؛ وإنما يقصد الإيديولوجيا التى تحدد الشكل الفنى وتؤثر فى بنائه العضوى تأثيراً مباشراً . لذلك نرى «باختين» يميز بين نوعين من الأشكال : (أ) الشكل المعمارى أو البناء التكوينى ؛ وهو صورة المضمون ؛ ويشمل عالم القيم والنماذج المعيارية ومفاهيم البطولة والشخصية وروح التهكم ؛ (ب) أشكال التأليف ؛ وهى ما نسميه الأنواع ، كالقصة والرواية والقصة القصيرة والقصيدة والملحمة ، أى مظاهر الصياغة الفنية[٩] . ويرى «باختين» أن الموضوع الجمالى لا يمكن فصله عن البناء المعمارى ؛ ومن هنا تتحدد المطابقة ، التى أشرنا إليها ، بين الإيديولوجيا والنسق الرمزى على أساس المبدأ الذى يؤمن به الكاتب ، وهو أن الخلق الفنى ، فى جوهره ، عمل تقييمى وموقف واختيار . لذلك لا يمكن لهذا العمل أن يتجاوز عالم القيم ؛ فهو يتشكل من خلالها ، ويكتسب منها مضمونه وأبعاده الفنية والأخلاقية . من ثم ، يميز «باختين» بين قضية المعرفة ، التى يعنى بها الشكليون ويضعونها فى المقام الأول ، وقضية الفن أو الحكم الجمالى ، الذى لا يمكن فصله عن الإيديولوجيا ، أى عالم القيم . يقول «باختين» بصدد العمل الفنى :

«إن الخاصية الرئيسية للحقل الجمالى ، التى تميزه بطريقة بينة عن المعرفة والفعل ، هى طابعه المتلقى الذى يتقبل بالإيجاب : فالواقع السابق على الموقف الجمالى ، وهو الواقع المعروف والمقيم أخلاقيا ، يدخل فى المؤلف الفنى ويصبح بالنسبة إليه ، منذ هذه اللحظة ، عنصراً مكونا لا غنى عنه»[١٠] .

بيد أن الشكليين وأتباعهم الجدد من البنيويين قد استطاعوا أن يطمسوا هذا الجانب الجمالى والتقييمى باسم محاربة الإيديولوجيا والربط بينها وبين الوعى الزائف ؛ ولقد أطلقوا على منهجهم أسماء جديدة ، أهمها علم الأدب أو «الأدبية» (littérarité) . يقول لنا «تودوروف» فى هذا الصدد :

«دراسة الأدبية» وليس الأدب : هذه هى الصيغة التى أشارت ، منذ قرابة خمسين عاما ، إلى ظهور أول اتجاه حديث فى الدراسات الأدبية ، ألا وهى الشكلية الروسية . إن جملة «جاكبسون» هذه تريد تحديد موضوع الدراسة ؛ ومع ذلك ، فإنه قد وقع لبس فى فهم معناها الحقيقى خلال مدة طويلة . فهى لا تهدف إلى إحلال دراسة كامنة للأدب محل المنهج التجاوزى (سواء أكان نفسيا أم اجتماعيا أم فلسفيا) السائد حتى ذلك الوقت ؛ إذ إنه فى أى حال من الأحوال لا يمكن الاكتفاء بوصف مؤلف ما ؛ الأمر الذى لا يمكن أن يكون هدف علم من العلوم (ونحن بصدد علم فعلا) . إنه من الأصوب أن نقول : بدلاً من إسقاط نمط آخر من الخطاب على العمل الأدبى فلنسقطه هنا على الخطاب الأدبى نفسه . ومن ثم فنحن لا ندرس العمل الأدبى ذاته ، ولكن إمكانات الخطاب الأدبى التى جعلت هذا العمل ممكناً ؛ فعلى هذا النحو ، تستطيع الدراسات الأدبية أن تصبح علماً للأدب»[١١] .

يحاول أصحاب هذا الاتجاه إذن أن يجعلوا من الدراسة الأدبية ضرباً من المعرفة العلمية ؛ وهو ما يطلقون عليه اسم «علم الأدب» ؛ أى قواعد الإنتاج الأدبى وقوانينه . ويتم ذلك ، فى نظرهم ، بتحديد وظيفة عملية التأليف أو الكتابة فى صورة عملية مادية ؛ لا تخرج عن نطاق الممارسة وما تنتجه من تصورات تتفاعل جدليا معها ، وباستنباط القواعد والمبادىء التى يصل إليها الكتاب من خلال ممارساتهم لهذه الوظيفة . ولقد تحددت معالم المدرسة النقدية الجديدة فى ضوء الممارسات الثورية لرواد «الرواية الجديدة» أنفسهم ، أمثال «آلان روب - جرييه» ، و «كلود سيمون» ، و «روبير بنجيه» ، و «جان ريكاردو» ، الروائى والناقد المنظر للرواية الجديدة ، كما تبلورت خلال أعمال المجلة الرائدة فى مجال الكتابة الثورية الجديدة وبحوثها ، وهى مجلة Tel Quel . لكن فلسفة الكتابة الجديدة ترتبط ، فى الواقع ، بمفاهيم أوسع وأعم ؛ لأنها تشمل معظم رواد المدرسة البنيوية الفرنسية ، أمثال «سوللرز» ، و «جان - بيير فاى» ، و «جوليا كريستيفا» ، و «جاك دريدا» ، و «ميشيل فوكو» و لوى ألتوسر» .

إن فكرة الممارسة «المادية» لظاهرة الكتابة تبدأ ، فى الواقع ، عند كثير من كتاب الرواية الجديدة ، كمرحلة لاحقة ، تبدأ مع نهاية فترة من الإرهاصات الفكرية ، وضعت أسس الرواية التقليدية ، الموروثة عن القرن الماضى ، موضع التساؤل . وأهم ما شككت فيه هذه التساؤلات موضوع وحدة الرواية ، وتسلسل الأحداث تسلسلاً منطقيا ، والحبكة ، والتطور الزمانى الخطى نحو حل معقول ، ودراسة الشخصية بأبعادها النفسية والاجتماعية . وتواكب هذه الفترة ازدهار المناهج البنيوية خلال الستينيات . وليس من شك فى أن الاهتمام بالبنيوية مرادف للاهتمام باللغة كنسق فكرى وبناء صورى متكامل . ولقد عنى رواد المدرسة الجديدة بإبراز أهمية اللغة كنتاج اجتماعى مادى ، سابق على الكلام والتصورات والمعانى . من ثم تصبح اللغة عنصراً إيديولوجيا أساسيا ، إن لم تكن تشكل الحامل الإيديولوجى الرئيسى للتصورات الاجتماعية الكلية . لذلك يرى كثير من هؤلاء الكتاب تخليص اللغة من كل الممارسات السابقة ، والتصورات القبْلية المتراكمة ، التى انتهت مع انتهاء فترة فاعليتها ، وتحريرها كلية ، حتى تصبح أداة ملائمة لبناء

تصورات وإنجاز ممارسات جديدة ، تتلاءم مع ضرورات التطور وحاجات المجتمع الجديد . من ثم يقول لنا «آلان روب - جرييه» :

«إن الكتابة الروائية لا تهدف إلى الإعلام ، كما تفعل الحولية والشهادة أو الوصف العلمى ؛ إنها تشكل الواقع ؛ وهى لا تعرف قط ما تبحث عنه ، وتجهل ما تود أن تقول ؛ إنها ابتكار ؛ ابتكار للعالم والإنسان ، ابتكار دائم وتساؤل مستمر»[١٢] .

وليس من شك فى أن المقصود هنا ليس مجرد القول بأن الأدب لا يصور العالم كما هو ولكن يبعثه من جديد فحسب ، وإنما المقصود هو ثورة فى تصور عملية الكتابة ووظيفتها الحضارية . وتتلخص هذه الثورة ، كما يراها أصحابها[١٣] ، فى ثلاثة مبادىء رئيسية : (أ) ليست الكتابة فى أدائها لوظيفتها الإنتاجية تصويراً ؛ (ب) إن الكتابة هى التى تطبع التاريخ بإيقاعها وليس العكس ؛ (جـ) إن الكتابة ليست مرادفة للحقيقة ولا تشكل رمزاً لها . وإذا كانت الكتابة ، وفقا للمبدأ الأول ، لا تصور ولا تسجل الواقع ، فذلك مرجعه إلى كونها «مجال الخيال» ، إذ إنها ، كما يدعى «ميشيل فوكو» : «العصب الكلامى لما لا يوجد كما هو» ؛ كما أن العلاقة التى تعقدها الكتابة مع الخيال علاقة مركبة ، تقوم على بعض من المساندة ، وبعض من المعارضة . فعملية الكتابة ، وهى تحيل صرف ، تفترض :

«مسافة لا تظهر فى العالم ، ولا فى اللاشعور ، ولا للناظرين ، ولا فى الوجدان ؛ مسافة لا تقدم لنا ، فى حالتها المجردة ، غير مربع من السطور المحبّرة»[١٤] .

وإذا كانت الكتابة هى التى تطبع التاريخ بتعرجاتها ، فذلك لأنه ليس هناك تطابق بين الذات المريدة وعملية التسجيل الكتابى ؛ كما أنه ليس هناك تزامن بين التاريخ والإرادة ، ولا حتى بينه وبين الرغبة التى تحكم عالم اللاشعور . من ثم لا يمكن للتاريخ أن يكون تطوراً خطيا بالغ الاتساق ، يعكس ، كما تعكس المرآة ، أهدافه ومراميه فى صورة مبادىء ورموز معبرة ، كما هو الحال فى الهيجلية ؛ فهو ليس إلا ضرباً من التداخل أو التشابك بين هياكل ومستويات مستقلة ، بحيث يصعب القول بالتزامن بين البنية الاقتصادية مثلاً والبنية الفكرية ، أو بالاتساق التام بين الهيكل الاقتصادى والتركيب الطبقى لمجتمع ما ، أو بين البنية الاجتماعية والنسق الإيديولوجى السائد ؛ فالعلاقة بين هذه الأبنية والهياكل ليست متصلة ، كما يتصور البعض ، بحيث تنعكس البنية التحتية فى البنية الفوقية بطريقة آلية أو تلقائية . إن القول بأن الكتابة هى التى تصنع التاريخ يسمح ، فى نظر البنيويين ، بتمزيق النسق الرمزى والإيديولوجى الذى يعيش فيه الغرب ، والذى يطابق فيه الرمز الصورة الوهمية التى يرى هذا الأخير من خلالها نفسه ؛ كما أن هذا القول يسمح بظهور نوع جديد من الكتابة يأخذ ، فيه النص الأولوية على قصد المنطوق وعلى نية أو إرادة قائله ومدونه .

من ثم ليس هناك أى تطابق بين الكتابة والحقيقة ، نظراً لتداخل المستويات النفسية والاجتماعية مع الأبنية اللغوية والأسلوبية ، وتضافرها جميعا على خلق مسافة أو منطقة مجهولة الهوية بينهما . لذلك لا ينبغى تصور الكتابة على أنها تمثل الحقيقة ، وإنما علينا أن نتخيلها فى هيئة مجال نقدى لا تظهر فيه أبعاد النص ولا يبين مثوله الفعلى إلا بإعادة توزيع العلاقات بين عملية التسجيل الكتابى والكلام (الإنجاز بالقول) ، وبين مفاهيم المكان والتصوير ، ووشائج المدلول الإرادى ومكبوت الرغبة ؛ الأمر الذى يخلق فى النص مساحات بيضاء كثيرة ، ويجعل من الكتابة مجموعة من الدلالات الرمزية - كالشفرة - علينا أن نرد كلا منها إلى مدلوله ، بحيث يمكننا أن نقترب من إدراك ميكانزمات النص ، ونتبين وظائفه الإنتاجية داخل النسق السميولوجى الذى ينتمى إليه ؛ هذا غير قوة الإرجاء الهائلة التى تولدها العلاقات الفرقية الكامنة فى طياته ، والتى تجعله يضم بين أسطره شحنة من المدلولات الممكنة أو المرجأة ، أكبر وأوفر من تلك التى ندركها مرة واحدة ، أو نحيط بها علما بصفة قاطعة ونهائية .

وقبل أن يشرع النقاد البنيويون فى عرض الجانب البناء أو الإيجابى فى مفهومهم للأدب ، وفى ممارستهم للنقد الأدبى ، الذى غالبا ما ينصب على النص ولا يكاد يفارقه أو يجاوزه إلى ما عداه ، تراهم يقومون بعملية تطهير لكل ما يشغل «الساحة النقدية» من مخلفات الماضى وإرهاصات الحاضر القائمة على الأوهام الموروثة . وأول ما يوجه إليه هؤلاء النقاد سهامهم مفهوم «المؤلف الأدبى» نظراً لما يشير إليه هذا المفهوم من معنى توحيد النصوص وصهرها فى قالب واحد يقوم على التكامل والشمول ، ونظرا لارتباط هذا المفهوم بشخصية الكاتب بما يفترضه من علاقة خطية أو مباشرة بين الإنسان والعمل الأدبى ؛ وهى العلاقة التى ترتكز على مبدأ وحدة الهوية ، واستمرارية الصفات ، وثبات الطباع . ويرفض هؤلاء النقاد كذلك فكرة التسجيل الواقعى ، التى تفترض أسبقية الموضوع على وجوده الكتابى ، وما يترتب على هذه الفكرة من صفات الصدق والإخلاص والأمانة ، التى تنسب عادة إلى الكاتب الجيد . وكذلك هم يتبلون مبادىء الإلهام ، والخلق الأدبى ، ورسالة الكاتب أو العمل الفنى ، ويعتقدون أن الإيمان بهذه المبادىء يؤدى ، فى النهاية ، إلى الغاء النص والقضاء على وجوده المادى الكثيف ، كما يؤدى إلى انقراض الفن الأدبى أو التضحية بأهم متطلباته وخصائصه .

من ثم لم يعد مفهوم التأليف أو المؤلف يعتد به أمام مفهوم الكاتب (scripteur) ، وما يتصل بهذا المفهوم الجديد من معانى الممارسة والمعالجة الحرفية لعملية الكتابة ؛ فالكاتب لا يخضع اللغة لعدد من التصورات المسبقة ، أو مجموعة من الأفكار الأولية ، التى يمكن أن نسميها تأليفا أو مؤلفا بمعنى الكلية أو الشمولية القائمة على وحدة فى المعنى واتساق فى البناء والحبكة والغاية ، إنما هو لا يعنى بالكتابة إلا قدر عنايته بحرفة من الحرف ، أو بصناعة يسعى إلى إتقانها وإلى التفنن فى إنجازها

بأفضل الوسائل . يقول الأستاذ «ريمون جان» فى تعريف ظاهرة الكتابة الجديدة :

«إننى أوضح أنه إذا كانت فكرة الممارسة التحويلية يمكن استعارتها من «بريخت» بوصفها دليلا على تعارض بالغ الشدة ، مع كل تصور للفن يقوم على المحاكاة أو التصوير ، فعلينا - مع ذلك - أن نفهمها هنا بمعنى خاص ؛ أى بمعنى أنها عمل تحويل متميز ينصب على الأشكال واللغة ، وليس فى صورة تدخل يتم على مستوى قراءة الواقع الاجتماعى أو العلاقات السياسية»[١٥] .

وواضح هنا أن الصدارة فى عملية الكتابة تكون لفكرة الممارسة والصناعة ، بل أكاد أقول للمهارة الحرفية التى يشبهها «ريمون جان» بعملية تجميع الهواة (bricolage) التى يشغف بها عالم الأنثروبولوجيا الكبير «كلود - ليفى ستروس» ويستخدمها مبدأ تفسيريا لكثير من الأساطير والأنساق الثقافية . ويؤيد هذه التصورات أحد كبار رواد «الرواية الجديدة» (Nouveau Roman) وأكثرهم جذرية ، ونقصد به «كلود سيمون» ، الذى يرفض أى افتراض أولى أو تصور كامل سابق على «حقل الإنتاج الأدبى» ؛ إذ إن الكتابة تتشكل ، فى تصوره ، عبر نفسها ، ومن خلال أدائها لوظيفتها ، منتجة أسسها النظرية ، وليست معبرة عنها بطريقة لاحقة . ويبدو أن «كلود سيمون» لا ينطلق فى كتاباته من خطة أو فكرة مسبقة ؛ فهو يقول لنا فى كتابه «أوريون الأعمى» بهذا الصدد :

«قبل أن أبدأ بخط علامات على الورق ، لا يوجد شىء ، إلا حشد غير محدد من أحاسيس تكاد تكون مبهمة ، ومن ذكريات قد لا تكون جيدة التراكم ، ومشروع غائم ، جد غائم»[١٦] .

ويحدد لنا «ريمون جان» فى فن ممارسة الكتابة الجديدة محورين رئيسين : (أ) محور المعادلة ، ويتم بواسطته معالجة جميع الموضوعات فى صورة مواد أولية بطريقة متساوية ، أى من غير أى تمييز بين الموضوع الرئيسى والموضوعات الثانوية ؛ وهو المبدأ الذى يسميه أيضا : «الثبات الوظيفى للموضوعات» ؛ (ب) محور التجاور ، ويقوم على مجاورة الموضوعات بعضها لبعض ، من غير تسلسل ولا ترتيب منطقى ظاهر . ويبدو أن هذه الطريقة فى التفسير تتسم بالعشوائية ، أو على الأقل تفترض «إمبريقية» عملية الكتابة ؛ وهو الأمر الذى يرفضه المنظر الأول ، والمشرع الأكبر ، إن صح هذا القول ، للرواية الجديدة «جان ريكاردو» ؛ فهذا الأخير لا يعتقد أن الكتابة الجديدة عملية تجميع لقطع متنافرة أو غير مترابطة ، على طريقة «تجميع الهواة» التى يولع بها «كلود - ليفى ستروس» ؛ إذ إن النص ، فى نظره ، يؤدى وظيفته من خلال الموقف الذى يتم إنتاجه فيه ؛ وهذا الموقف ، مهما كان عشوائيا ، يتضمن جوانب ميتافيزيقية وإيديولوجية . يقول «جان ريكاردو» :

«إن الإيديولوجيا ، التى مازالت سائدة حتى الآن ، تستند بحق ، كما أبرزه البعض هنا ، إلى عقيدة التصوير التعبير ، أو إذا فضلتم ، إلى أولوية المعنى القائم قبل فعل الكتابة . إن هذه العادة الفكرية ، التى نلمسها فى مجالات عدة ، يضرب بها كلية عرض الحائط مع إنجاز «الثلاثية» [لكلود سيمون] . . . من ثم ، فإن الممارسة الحديثة للنص تمثل بصفة موضوعية ، سواء رغبنا أم لم نرغب ، آلة حرب ضد هذا الوضع الإيديولوجى»[١٧] .

وكذلك يذهب بعضهم ، مثل «جان - كلود رايون» ، إلى أبعد من ذلك ؛ فيرفض نموذج «سوسير» (الدال - المدلول - المرجع) ، بدعوى أنه مثالى ، وأنه لا يتجاوز عقيدة تصوير الواقع أو التعبير عن حالة الشعور . من ثم ينادى «رايون» بتطبيق مفاهيم مادية صرف على دراسة النص ، كمفاهيم العمل أو الأداء والإنتاج والتحويل والتوليد ، على شريطة أن نستعملها كدلالات لإدراك النص فى صورة «نشاط خاص لوسائل حرفية» ، وفى صورة جهاز منتج وليس كنزاً حافلاً بالمعانى . إن نشاط النص يتم ، فى نظر هذا الناقد ، فى ضوء مبدأين : (أ) مبدأ الإنتاج الذى يحدث عمليات تحويل فى هيكل الدلالات ؛ (ب) مبدأ التوليد الذى يحكم نشأة المدلولات التبادلية وتطورها . بعبارة أخرى ، تختص وظيفة الإنتاج بإقامة وفض الأشكال والتراكيب اللغوية واستخراج بعضها من بعض ؛ ويعنى مبدأ التوليد بتسلسل المدلولات وتحديد طرائق تكاثرها وتبادلها[١٨] .

وعلى الرغم من أن مفهوم الكتابة الذى نقدمه لا يشكل السمة الغالبة على كل مؤلفات الرواية الجديدة ، وأهم قطبيها «آلان - روب جرييه» و «جان - كلود سيمون»[١٩] ، إلا أنه يشكل الحصيلة الثورية التى ينتهى إليها هذان الكاتبان ومعظم الكتاب المعاصرين لهم والمتعاطفين مع الاتجاهات الجديدة . من ثم يصبح منطقيا أن تعنى جماعة الكتاب التى تلتف حول مجلة (Tel Quel) باستغلال هذه الحصيلة ، والإفادة منها بطريقة منهجية . وقد حدد منظرو هذه الحركة تاريخين مهمين يمثلان لحظة الوعى فى بلورة النظرية الجديدة وتحديد آثارها الهائلة ، وهما عاما ١٩٦٣ و١٩٦٨ المرتبطان بندوتى «سيريزى» و «كليفى»[٢٠] .

إن مرحلة الاهتمام بأساليب الكتابة ذاتها ، واعتبارها طرائق مادية تقوم على أسلوب إنتاج ذاتى الحركة ، لا تتم - كما قلنا - بطريقة عفوية ، سواء عند «آلان - روب جرييه» أو عند «كلود سيمون» ؛ فهى حين تتضح معالمها لديهما يكون ذلك فى نهاية مرحلة من الكتابة الظاهراتية أو الفينومينولوجية . والمعروف عن هذا الضرب من الكتابة أنه يعد الشعور ، على جميع مستوياته العليا والدنيا ، الموجه الأول لعملية الكتابة ؛ كما أنه يعده المحرك الخلاق للخيال ، والمنظم للذاكرة وللزمان الوجدانى . ولقد نشأ هذا اللون من الكتابة مع «جويس» و «مارسيل بروست» ، وبلغ ذروته مع «ناتالى ساروت» ؛ وهى تعد أيضا من كتاب الموجة الجديدة . لقد اهتمت ، بوجه خاص ، بتسجيل الأحاسيس الغائمة ، أو الأحاسيس الدنيا ، التى لم تصل بعد إلى مرحلة التركيب الواضح بحيث يستطيع الشعور أن يدركها أو يميزها فى يسر وجلاء . (tropismes)-

وعلى الرغم من أن هذه النقلة من الأسلوب الظاهراتى فى الكتابة والتصوير إلى الأسلوب المادى الإنتاجى قد تبدو عملية داخلية فى نسق المؤلف الأدبى «لكلود سيمون» و «آلان - روب جرييه» ، إلا أنها تطابق ، بشكل يسترعى الانتباه ، النقلة التى تمت من المفاهيم الفينومينولوجية أو الوجودية بعامة إلى المفاهيم البنيوية الصاعدة ، ابتداء من الستينيات . وهى تطابق ، فى نظرنا ، وفقا لمبدأ الفصم المعرفى الذى اكتشفه «جاستون باشلار» ، تحولا متصلا بنقطة محددة كان لابد أن تقوض فى المنهج الظاهراتى أو الوجودى حتى تقوم البنيوية على أنقاضه ؛ وهذه النقطة هى إيمان الظاهراتية بأن حقل المعرفة وعالم العواطف والانفعالات لا يتشكل إلا من خلال الشعور وعملية القصد (Intentionalité) المنسقة والمرتبة والخالقة للمعانى ، فى حين تقيم البنيوية كيانها وفلسفتها على دحض هذه الفكرة ، على أساس أن الشعور ليس هو المركز وبؤرة الوجود ، وإنما هو مجرد انعكاس لقوة أكبر منه ، تسيطر عليه بطريقة لا إرادية ، وهى قوة الأنساق المختلفة ، التى نعيش من خلالها ، والتى تسبق الوجود كما تسبق الكليات الجزئيات . من ثم كانت مهمة البنيوية هى استنباط هذه الأنساق المختلفة ووصفها . وقد أتاحت لها هذه المهمة الالتقاء بالمفاهيم اللغوية الجديدة التى أسسها «فرديناند دى سوسير» وبلورتها حلقة «براغ» وأهم روادها «جاكبسون» . لا غرابة إذن أن يكون النسق اللغوى هو النموذج المعرفى السائد ، الذى يسعى معظم رواد البنيوية إلى تطبيقه فى مختلف ميادين المعرفة .

إن اللغة تصبح ، من خلال هذا المنظور ، وبفعل هذه المؤثرات جميعا ، كيانا قويا يهيمن على الإنسان ويسيطر على عواطفه وأحاسيسه . وسوف يدفع الكاتب إيمانه بهذه المقولة الجديدة إلى قلب كل المعايير التقليدية ؛ فهو لن يستخدم أسلوبا معينا لإبراز ما يجيش بصدره من انفعالات ، أو ليصور أحداثا معينة ، بل وسيتخلى عن إرادته كلية ، وسيترك للغة نفسها بهياكلها وميكانزماتها المختلفة مهمة تحريك قلمه . وقد يذكرنا هذا بنمط «الكتابة الأتوماتيكية» الذى ابتكره «أندريه بريتون» وعده نموذجاً ومثلا أعلى للأدب السريالى ، لولا أن السياق والأغراض تختلف فى الحالتين ، نظراً لارتباط الكتابة السريالية باللاشعور والحالات الوجدانية ، فى حين تقوم الكتابة البنيوية على ميكانزمات اللغة الموضوعية . إن اللغة ، فى مجال البنيوية ، تنفجر كالبركان أو تتدفق كالسيل الذى يسيطر على كيان الكاتب كله ، إلى درجة يصبح فيها مجرد مدون أو مسجل لخلجاتها ونبضاتها . من ثم يكون الأدب مجرد دهشة تنتابنا أمام حروفها وتراكيبها ، كما يقول «جان - بيير فاى» ، المنشق على جماعة Tel) (Quel ، والداعى الى حركة تغيير الأشكال (change) :

«والأدب ، ما هو ؟ أليس هو الانبهار والتوقف أمام هذا الحرف الذى مازال مفردا ، الذى لم يدخل فى شفرة بعد ، والذى يُكتب وينعقد نسيجه شبه الغائب والذائب الاحتراق ها هنا أمام ناظرينا . إنه ينتج المعنى ويشعل هذا العالم ويحوله»[٢١] .

بيد أن هذه الهيمنة اللغوية الخالصة على عملية الخلق الأدبى ، خاصة فى عالم الرواية الجديدة ، لم تكن قد تمت إلا فى نهاية مرحلة إرهاصات طويلة ، تكاتفت جميعاً لهدم القيم الروائية التقليدية ، وخصوصاً ما يتصل منها بقضية تمثيل الواقع وتحليل السمات النفسية . لذلك نرى كثيراً من رواد هذه المدرسة ، مثل «آلان - روب جرييه» و «روبير بنجيه» ، و «جان - لوى بودرى» ، و «فيليب سوللرز»[٢٢] يعنون فى البداية بالقضاء على نموذج البطل الذى يعد محور الرواية الموروثة عن القرن التاسع عشر . وغالبا ما تتخذ عملية القضاء على شخصية البطل مظهرين مختلفين : (أ) مظهراً صورياً بحتا ، يتصل بعملية عرض الشخصية نفسها وتقديمها ؛ ومن ثم نرى الشخصية تقدَّم إلينا بطريقة مسطحة ، وفى صورة مفتتة ، وعن طريق الإشارات والحركات الخارجية ، بغير اتساق أو ترابط ، وكذلك باستخدام عناصر التكرار الممل ، والتناقض بين السمات المجردة والحسية ، واستعمال الضمائر الشخصية بدلاً من الأسماء ، أو الاكتفاء بذكر الحروف الأولية من الأسماء ، والخلط بين النوعين بحيث لا نعرف إذا كنا بصدد رجل أو امرأة ؛ (ب) ومظهراً أخلاقياً ، يتصل بالمكونات النفسية للشخصية . ومن هنا نرى اهتمام هؤلاء الكتاب باختيار نماذجهم الإنسانية من بين نفايات المجتمع ؛ الأمر الذى يكرس مفاهيم الضياع والضلالة والانحطاط ، وانسحاق الإنسان أمام التاريخ ، وهيمنة المجتمعات الشمولية . وليس من شك فى أن هذه الصورة الكئيبة لضياع الإنسان هى التى جعلت «لوسيان جولدمان»[٢٣] يعتقد بأنها النهاية المنطقية للشخصية الإشكالية التى بلورها «جورج لوكاتش» فى تحليلاته للرواية الأوربية خلال القرن التاسع عشر ، ظناً منه بأن ضياع الشخصية وانقراضها النهائى هو المضمون الفعلى للرواية الجديدة . إلا أن هذا الجانب من جوانب الشخصية ، كما سبق أن قلنا ، ليس إلا مرحلة من مراحل هدم أسس الرواية التقليدية لإفساح المجال أمام ظهور أشكال وصيغ جديدة .

كذلك سبقت ظاهرة هيمنة اللغة على عملية الكتابة حركة من الفوضى أو البلبلة المقصودة بين شخصية المؤلف والراوى ، بحيث لا نستطيع أن نقيم علاقة خطية أو متصلة بينهما ، وذلك تجنبا لكل مفاهيم التأثر والتأثير ، وأوهام السيرة الذاتية ، وكل ما دار فى هذا الفلك من المفاهيم والتصورات الأدبية المتوارثة . وتتجلى هذه الظاهرة فى محاولة عرض المحتوى المباشر للذاكرة ، مع ما يقتضيه هذا العرض المباشر من انفصام وارتداد ، وانبثاق علاقات عشوائية ، وضياع لكل منطق ومعقولية ، وتبديد للمفهوم أو التصور السوى للزمان . من هنا يتضح لنا أن الواقعية الفعلية عملية وهمية ، وأن مفهوم الزمان الروائى ، على سبيل المثال ، يختلف تماما عن المفهوم المنطقى للزمان كما يبنيه العقل العملى ؛ وهو الأمر الذى دفع «رولان بارت» إلى المطالبة بتسمية زمان الرواية بالزمان «السميولوجى» ، لتميزه عن الزمان الواقعى المألوف . وبصدد هذا الزمان الخيالى ، يقول لنا «ميشيل فوكو» إنه نوع من التوهم الخالص ، وإنه شىء يشبه الفهرست أو خريطة من المراجع تحددها علامات النقص والتمام ، والقرب والبعد ، والتكرار[٢٤] .

أما المرحلة اللغوية ، التى تتخذ من عملية الكتابة هدفا وغاية لها ، فهى تقوم على رفض الثنائية التى كان يقيمها «جان - بول سارتر» بين لغة النثر ولغة الشعر ، معتقدا أن لغة النثر لا بد أن تكون لغة معبرة عن محتوى أو مضمـون ، لأنها نشأت أساسا للتخاطب ولتوصيل رسالة محددة وهادفة ، فى حين أن لغة الشعر غاية فى ذاتها ، لأنها لا تهدف إلى توصيل معان ومضامين بقدر ما تشكله هى ذاتها من تعبير فنى ، يقوم على التوزيـع الصوتى والموسيقى ، والقـدرات التعبيـريـة الصـوريـة أو المـاديـة ، والإيحاءات الكامنة الهائلة ، التى يمكن أن تفجرهـا الصـور الشعرية فى ائتلافها وتلاحمها ، أو فى تعارضها وتنـافرهـا . إن اللغة الأدبية بعامة ، بالنسبة لرواد الرواية الجديدة ، ليست لغة اتصال وتخاطب ، بقدر ما هى مادة فنية تشكل موضوع الرواية نفسه . من ثم تبدو اللغة ، من خلال هذا المنظور ، كأنها «نسق سميولوجى منتج» ؛ أى أن الكاتب يعنى ، قبل كل شىء ، بتسجيل أدائها لوظيفتها التركيبية ، والتفتيتية أحيانـا ، وتتبع نموها الـطبيعى - مع مـا يلازم هـذا النمو من تـوقف وارتداد وتقدم - عن طريق تجميع المفردات وتقابل المتناقضات وانفراط المتشابهات . كذلك يحاول الكاتب استغلال الوظائف التنظيمية البحت لعملية الكتابة ، مثل العنـاوين والمقدمـات والنهايـات والتقسيم إلى مقاطع وفقرات والتنقيط وأشكال الحروف فى بناء هيكل روايته ، وقلب الأدوار الطبيعية المنوطة بهذه التقسيمات (وهى أدوار اتفاقية صرف) ؛ ويطلق على هذه الوظائف ، بعد إعـادة توزيعهـا فى السيـاق الـروائى الجديـد ، اسم «المحـاور الاستراتيجية» .

وليس من شك فى أن الاهتمام بهذه المحاور واستخدامها فى إنتاج النص وبناء هيكله الأساسى يعمل بقـدر الإمكان عـلى إبعادنا عن فكرة تصوير الواقع الخارجى المتسلطة على أذهاننا ، أو الإشارة إلى أحداث قصة نريد ، بأى ثمن ، التقاط خيوطها ، وتحديد ملامح الشخصيات التى تقوم بها . وغالبا ما يصـاحب هذه المحاور الشكلية ، إن صح هذا التعبير ، محاور أخرى تحكم النص وتضبط ميكانزمات تقدمه أو ارتداده أحيانا ، نظراً لعدم وجود قاعدة منطقية أو ثابتة فى هذا المجال . وأهم هذه المحاور الوصف المطول ، وإدماج العبارات المعترضة القائمة بين قوسين فى صلب النص ، وبطريقة مبالغ فيها ، بحيث تنسينا السياق الأساسى أو الموضوعات الرئيسية ، إن كانت هناك موضوعات رئيسية ، وكذلك استخدام الإمكانات الصوتيّة للغة ، كالقوافى والسجع والجناس ، وتوليد الصفات من الأفعال أو من الأسماء ، والتلاعب بالاستعارات والتشبيهات والألفاظ .

وتقتضى هيمنة المنظور اللغوى على عملية الكتابة إحداث تغيير جذرى فى مفاهيم النص والرواية ذاتها ؛ إذ إنه ليس من المعقول أن تتلاءم المفاهيم التقليدية الموروثة عن الرواية الواقعية والنفسية مع ظـاهرة استغـلال اللغة وسيـطرتها عـلى الصنـاعـة الروائية سيطرة تكاد تكون كاملة . من ثم يرفض رواد المدرسة الجديدة مفهوم تناسق العمل الروائى أو تكامله ؛ فهذا العمل لا ينبغى أن يشكل ، فى نظرهم ، وحدة منطقية أو نظاما ما قائما على تصور شمولى قبلى لأحداث عليها أن تبدأ وتنتهى بطريقة تتلاءم مع «معقولية» عامة ومقبولة . وأهم ما يلجأ إليه هؤلاء الكتاب لهدم مفاهيم القص التقليدية اصطناع عوامل التكرار والتوليد النصى عن طريق تفتيت المعانى واستغلال تناقضاتها ، واستخدام العناصر السابقة فى عناصر جديـدة ؛ بحيث يبدو النص كأنه آلـة تدور حـول نفسها ، والابتعاد عن أى تنظيم للموضوعات أو بالأحرى للمقاطـع (Séquences) ، بحيث لا نستطيع تمييز الموضوعات الـرئيسية عن الفـرعية ، وإطـلاق العنـان لتكاثـر الاستعارات والتشبيهـات بطريقـة عشوائيّـة ، وإدماج عناصر فنية خارجية فى سياق الرواية ، تستمد غالبا من مجالات السينما والمسرح وفنون الرسم أو التصوير ، واستخدام مبدأ «المرايا العاكسة» (mise en abyme) الذى ابتكره فى البداية «أندريه جيد» ، والذى يتلخص ، بالنسبة للرواية الجديدة ، فى رواية الرواية نفسها ، أو الإشـارة إلى عملية السـرد أو القص الروائى نفسه داخل العمل الفنى ، الأمر الذى يقضى لدينا على كل إحساس بالواقع واطمئنان إليه ، وعلى كل ألفة مع عالم القيم والنماذج الإنسانية المألوفة والمتوقعة .

ولا شك أن هذا التمركز حول النص ، وعزله عن كل تأثير فى الواقع وتأثر به - وهو الأمر الذى أدى إلى الظاهرة التى أسميناها «الاغتراب اللغوى» - كان لا بد أن يثير رد فعل أو محاولة جديدة لتجاوزه . وهذا ما قام به فى الواقع «جان - بيير فاى» ، الذى أدرك أن اللغة والأشكال التعبيـرية لا يمكن عـزلها عن الـواقع والتاريخ ، لأنها تؤثر فى حركتها كما تتأثر بها .

إن «جان - بيير فاى» وجماعته[٢٥] يمثلون المرحلة التالية من الكتابة الثورية الجديدة ؛ وهى التى توافق ظهور المنهج التوليدى فى اللغة ، الذى ابتكره «نوام شومسكى» ، متجاوزا به البنيوية الوصفية أو التصنيفية التى وضع أسسها «فردينانددى سوسير» وبلورها «رومان جـاكبسـون» مع أصحابه من رواد حلقة «براغ» . ولما كان المنهج التوليدى لا يعنى فقط بالنسق اللغوى من الناحية الصورية والتزامنية ، وإنما يعنى أيضاً بعمليات التحويل والتوليد من المستوى العميق إلى المستوى السطحى ، الأمر الذى يضفى عليه ضرباً من الديناميكية ، كما يبرز فى اللغـة عناصـر الخلق والابتكار ، فإن «جان - بيير فاى» وأصحابه يعنون أيضاً بعوامل التأثير والتغير التى تنتاب الأشكال الأدبية واللغوية كـما تنتاب الأشكال الاجتماعية على حد سواء ؛ وهو ما ظهر بوضوح خلال ثورة مايو ١٩٦٨ فى فرنسا ، التى أثرت تأثيراً مباشراً على تفكير الكاتب ودفعته إلى تأسيس مجلة Change التى يدعو من خلالها إلى تجـاوز المفـاهيم النصية البحت ، التى تعنى بهـا مجلة Tel Quel

وعـلى الرغم من أن بـرنامـج المجلتين يلتقى حـول مقولـة أساسية ، وهى الوظيفة الإنتاجية لعملية الكتابة كظاهرة مادية تقوم على الممارسة فى المقام الأول ، إلا أن الفرق الجوهرى ، وهو نقطة الاختلاف التى دعت الكـاتب الشاب إلى الانشقـاق عن جماعة Tel Quel ، يكمن فى الجانب النظرى لمفهوم النص وميكانزمات اللغة الأدبية عند هذه الجماعة الأخيرة ، فى حين

يؤمن «جان - بييرفاى» بالإمكانات اللانهائية للغة ، خصوصاً فى عصر الإعلام والسبرنطيقا ، فى إحداث عمليات التغيير الفكرى والاجتماعى . من ثم ، يربط «فاى» ، من جديد ، بين اللغة والشعور ، وبين اللغة والذاكرة والخيال . وهو يقارن فى مظهرها الصورى والتبادل بالعملة(٢٦) ؛ فإذا كانت هذه تمثل قيمة صورية يتم على أساسها تبادل المنتجات ، فإن اللغة تستطيع عن طريق الإنشاء والقص الروائى إحداث أكبر التغيرات الاقتصادية والسياسية ، لما هناك من رابطة وثيقة بين البعد التاريخى للمجتمع واللغة التى يتم من خلالها تبادل الأفكار والأحلام والآمال .

وعلى الرغم من اهتمام «فاى» بتحليل أساليب السرد أو القص فى إطار ما يسميه باللغات الشمولية ، على الرغم من محاولاته اصطناع ضرب من الكتابة السوسيولوجية ، يربط فيها بين الجوانب اللاواعية والحرة أو التلقائية فى الأداء الدينامى للغة القص ، وبين الميكانزمات العقلية والنفسية ؛ أقول إنه على الرغم من ذلك كله يدور فى إطار نظرى ثابت ، هو محاولة الربط بين وظائف القص ونموذج النمو التوليدى ، الذى ابتكره «شومسكى» ، والذى يفترض أن الأبنية التركيبية فى كل لغة تشمل نسقاً أساسياً يتكون من المفردات وبعض المقولات والمكونات الأولية ، ونسقاً تحويلياً يوظف فى عملياته المتصلة بمستوى المعانى الطبقات العميقة من اللاوعى ، التى طمستها الإيديولوجيا الغربية فى صورة الكلمة أو «اللوغوس»(٢٧) .

بيد أن هذا الموقف ، على الرغم من الإعلان النظرى للمبادىء ، لا يختلف كثيراً عن موقف جماعة TeL QueL السابقة ؛ إذ إن الثورية ، بالنسبة للمدرستين ، تتلخص فى إرادة تغيير إيديولوجيا المجتمع الرأسمالى الغربى ، وذلك عن طريق تطوير طرائق الكتابة التقليدية ، وتعميق الصدع الناشىء بين الموروث الثقافى وواقع المجتمع الجديد . ولا شك أن هذا الموقف النظرى هو نفسه وليد الديموقراطية الغربية الحديثة ، التى تسمح بالموقف المؤيد والموقف المغاير فى إطار قبول النظام العام . بعبارة أخرى ، إن الموقف النقدى الجديد - بالرغم من أبعاده الثورية المعلنة - يقع فى إطار البنية الإيديولوجية الفوقية ، ولا يمس الأسس السياسية أو الاقتصادية للمجتمع ؛ وهو ، على هذا النحو ، لا يشكل بالنسبة له أى تناقض جذرى ؛ ومن ثم لا يتجاوز فى إمكاناته الثورية الحركات الأدبية الهادفة أو التقنية السابقة ، كالأدب السريالى ، ومسرح الطليعة ، والعبث ، أو الأدب الوجودى الملتزم .

ولربما كانت إيجابيات هذا النوع الجديد من النقد تتلخص فى المتطلبات الصارمة التى يفرضها على قارىء الأدب الحديث ؛ إذ إنه من الصعب - مثلاً - على قارىء الرواية الجديدة أن يكون مجرد هاوٍ للمتعة والتسلية ، أو أن يكون غير ملم بقواعد اللغة وفنون القول المختلفة . إلا أن هذا المطلب يحد ، فى الوقت نفسه ، من انتشار الأدب الجديد ، بسبب صعوبة العثور على عدد كبير من القراء يتحلى بهذا المستوى الممتاز ؛ الأمر الذى يخلق نوعاً من «الأرستقراطية» الأدبية المحدودة . كذلك يمكننا أن نعد من إيجابياته الروح النقدية العالية التى يتطلبها من القارىء ؛ فهو يتطلب منه يقظة عالية وتغييراً جذرياً فى عاداته المتلقية (الاستهلاكية) السلبية ، بحيث يشارك مشاركة إيجابية وفعالة فى تصور إمكانات النص وتوقع الحلول المختلفة للقضايا الفنية أو الشكلية المعروضة .

أما سلبيات النقد الجديد فهى متعددة . وأولها هذا التجاوز المتعمد لعالم القيم الذى ينشأ فيه الكاتب ، ويتأثر به ، مهما حاول التجرد منه أو الترفع عليه ، فى إنتاجه الأدبى ؛ لأن اللغة نفسها ، التى يحاول أن يلوذ بها ، هى - مهما أضفى عليها من القوالب الميكانيكية ، ومهما ضمنها من كثافة المادة وعتمتها - مجموعة من الرموز الاجتماعية ، وأداة للتخاطب والتواصل . كما أن تجاهل عالم القيم ، التى يعدها باختين جزءاً من الإيديولوجية ، يقضى على النقد الجديد باستبعاد كل المضامين الأخلاقية والجمالية التى لا يمكن أن يخلو منها أى عمل فنى من المستوى الرفيع . وإنه لمن الواضح أن هذا التجاهل يرجع إلى تضخم المستوى المعرفى لدى النقاد البنيويين بسبب كلفهم الشديد بالعلوم الحديثة ، ونفورهم من أى تقييم يقوم على التذوق والمعايير الذاتية . ونحن لا نعيب عليهم هذا الاهتمام ، ولكننا لا نعتقد بأن الأدب يمكن رده إلى المستوى المعرفى فقط ، وإلا حصرناه - كما يفعل البنيويون أنفسهم - فى مجال التصنيفات اللغوية الشكلية ، متناسين أن اللغة العامة هى اللغة التى تتشكل من خلال العمل الفنى ، والتى تعد جزءاً من رؤية الكاتب للعالم والمجتمع ؛ ومن ثم لا يمكن عزلها عن الموقف الذى نشأت وتطورت فيه ، أو عن القيم الاجتماعية والتاريخية التى يعد الكاتب نفسه جزءاً لا يتجزأ منها .

ويحاول البنيويون بقدر الإمكان تحقير الإيديولوجيا ؛ لأنهم بعد تطورهم من المفاهيم السميولوجية الصرف إلى المفاهيم المادية المستمدة من الماركسية والفرويدية ، يربطون بين الإيديولوجيا والوعى الزائف ، وبينها وبين المعرفة الخاطئة والمضللة ، متناسين أن كل نسق معرفى ينتج إيديولوجيته الخاصة به التى تعد جزءاً لا يتجزأ من الرؤية الحاملة لنسق المعرفة ، والمبررة لبواعثه وغاياته . هم مثلاً يقولون بأن الرواية الواقعية والنفسية نشأت فى قلب المجتمع الرأسمالى الصاعد ، وإنها - من ثم - تقوم على وهم البطولة الفردية ، وخدعة الواقع المتخفى وراء منطق الأشياء والمثالية والعقلانية ، وبأنه - نظراً لذلك - عليهم أن يقوضوا الأسس التى تقوم عليها هذه الرواية لارتباطها حتماً بهذه الرؤية الاجتماعية - التاريخية الخاصة بالطبقات المستغلة . ولا شك أن حكمهم هذا قد لا يكون صائبا فى بعض جوانبه ، من حيث إدانة الاستغلال الطبقى ، وتمجيد الفرد على حساب الجماعة ، كما أن من حقهم تجديد أشكال الرواية وغيرها من الفنون الأخرى ، ولكن ذلك كله لا يعنى بالضرورة أن مفاهيم الفردية والبطولة والمثالية والعقلانية مفاهيم سلبية لمجرد أنها ارتبطت تاريخيا بنشأة الطبقة البرجوازية وتطورها .

بمعنى آخر ، إن الحكم على هذه المفاهيم بالفساد والارتباط العضوى بالإيديولوجية البرجوازية لا يتم فى نظرنا ، لدى النقاد

البنيويين ، بفعل التطور العلمي أو المَرْقي بقدر ما يتم باسم إيديولوجية كامنة ، وإن كانت بدأت تتبلور في النهاية وتأخذ صوراً ماديه ماركسية وفرويدية واضحة . بطريقة أخرى يمكن القول بأن النقد البنيوي بدأ متأثراً بالتقدم الهائل لعلوم اللغة البنيوية وبالسيميولوجيا ، خصوصاً عند (رولان بارت) ، ثم تطور تدريجياً - لا شك بعد أن أخذ مستوى المدلولات في الاعتبار - نحو التصورات المادية الصرف . من ثم بدأت لغته تستوعب بجانب مفاهيم النسق والدال والمدلول والتصنيف «البرادجاتي» أو الإبدالي و «السنتجماتي» أو التوزيعي ، وبعد الاهتمام بالتصنيف المنطقي لأساليب السرد (كلود بريمون) وإقامة لون جديد من البيان (جيرار جينت) ، المفاهيم الاقتصادية الماركسية والنفسانية الفرويدية ، فتتحدث عن طرائق إنتاج النص ، والممارسة المادية للكتابة ، وحرفية الكاتب ، وتحاول تفسير النصوص تفسيراً يشبه تفسير «فرويد» للأحلام ، ولكن بعد إلباسه ثوب اللغويات الحديثة ، وهو ما تم عبر مدرسة «جاك لاكان» .

نحن إذن ، في البداية ، أمام ضرب من الممارسات الأدبية والفكرية الجديدة ، التي تحاول أن تطور المفاهيم الموروثة عن القرن السابق ، وتبتكر أشكالاً وأنماطاً غير مألوفة ، ولكنها تنتهي ، من خلال عملية تنظير منهجي تعتمد على مبادىء التحليل الماركسي والفرويدي ، إلى نسق إيديولوجي كامل . ولكن الإيديولوجيا ، كما هو مألوف ، لا تقوم على فكر معلن ؛ فهي تختفي دائما وراء ادعاءات البحث العلمي واكتشاف الحقائق التي لا جدال فيها . ولا شك أن كلف هذا الاتجاه بالتحدث عن العلم والتشدق بدقته وإحكام قواعده ، هو أحد الأمور التي تدفع أصحابه إلى كثير من الشطط ؛ فهم بجانب تضحيتهم بالمعايير الجمالية ، يصرون على اعتبار نصوصهم ، وذلك بسبب ابتعاد العلم الموضوعي عن الذاتية والأحكام الفردية ، نصوصاً عامة لا اسمية ، على الرغم من وجود أسمائهم - بالطبع - عليها . بعبارة أخرى ، هم يريدون تقديم مجموعة من المبادىء والقواعد ، التي تتضافر على خلق نظرية علمية في الأدب وممارساته لا علاقة لها بشخوصهم ؛ لأنها - في نظرهم - تعبر عن الظروف الموضوعية للعصر . وإذا كانت أسماؤهم تظهر على هذه النصوص فهي مجرد علامات أو إشارات دالة . كذلك يتضمن هذا التصور مبدأ إيديولوجيا مناقضاً لفكرة الفردية (أو الابتكار الشخصي) التي تنسب إلى المفاهيم البرجوازية .

هناك أيضاً نقطة أخرى يعني بها البنيويون عناية خاصة ، ويحاولون أن يجعلوا منها مبدأ نظريا أساسياً ، وهي أولوية النص على تصوره ، وأسبقية الكتابة على «الكلام» ، نظراً لارتباط هذا الأخير بالفرد والوعي الفردي . يقول لنا «جان - لوي بودري» حول هذا المعنى :

«لا يمكن تصور أي مكتوب أو أي نص في هيئة تعبير عن مشهد أو عن مجال واقعي خارج عليه ؛ إذ عليتنا تمثله جزءا ، وجزءا فعالا من مجمل النص الذي لا يكف عن كتابة نفسه» . من ثم لم تعد التصنيفات القديمة للمعرفة تملك . وفقا لهذا التصور - حتى لو اضطررنا إلى اللجوء إليها في بعض لحظات نشاطنا النظري - وظيفة حتمية أو قهرية : فالثنائيات مثل الظاهر/الباطن ، الجسم/الفكر ، الخالق/الخلق ، لم تعد تمثل ، بقدر ما تردنا إلى وحدة ، إلا مخلفات تاريخية ، ولم تعد تعبر إلا عن الأسئلة التي تطرحها علينا[٢٨] .

ولا شك أن سبب هذا الاعتقاد ، والنظرة الإيديولوجية المترتبة عليه ، هو قول البنيوية اللغوية بأن المعنى علاقة فرقية داخل النسق ، أي أن المعنى أو المدلول لا يمكن أن يكون معبراً بذاته ، ومن ثم لا يمكنه أن يسبق النظام اللغوي . وأغلب الظن أن هذا الاعتقاد يرجع إلى المفهوم الوظيفي الذي يسود مع البنيوية ، والذي يجعل من اللغة شيئا يشبه الشفرة . ومن هنا نرى دعاة البنيوية يقولون ، مثلا بالنسبة لعلامات المرور ، إن اللون الأحمر لا يرتبط مبدئيا بمعنى الوقوف أو الأخضر بالسير ، وإنما نتج ذلك عن علاقة فرقية في نظام عام متفق عليه . على هذا النحو رأينا «كلود ليفي ستروس» ، وهو مؤسس البنيوية الأنثروبولوجية ، يفسر ظاهرة الزنا بالمحارم ليس كمعنى ممتلىء بالمدلولات المعروفة ، كالتحريم الديني أو المحتوى البيولوجي المتصل بإضعاف السلالات أو المدلول النفسي وهو النفور ، وإنما في صورة ضرورة وظيفية ، وهو تحريم الأخت في الأسرة الأولية - ذرة القرابة - لإمكان تبادلها - ومن ثم - قيام المجتمع الذي لا يمكن أن يظهر إلى الوجود إلا في ظل علاقات تبادلية مكتملة .

من هنا كان من السهل التعميم والقول بأن المعاني لا تسبق اللغة ومقولاتها ، والادعاء بأن المعاني هي تصورات تحتمها علينا القوالب اللغوية التي نتوارثها أو التي نولد معها ، أي أننا لا نفكر أو نتصور أولا ، ثم نعبر عن أفكارنا وتصوراتنا بواسطة اللغة ، وإنما يتم ذلك داخل المقولات أو التصنيفات التي تقدمها لنا هذه الأخيرة . وقد يكون في هذا التصور بعض من الصحة ، ولكن الخطأ - في نظرنا - هو الفصل بين عمليتي التصور والتعبير ؛ إذ إنهما ، في الواقع ، يتمان بطريقة جدلية ، وإلا حبسنا في النسق اللغوي وقوالبه الجامدة ، ولما أمكن لأي فكر أن يتجاوز الأطر السابقة ، ولانعدم - من ثم - كل تجديد وابتكار .

غير أن أصحاب النقد البنيوي لم يكتفوا بهذا التقرير ، وإنما أضافوا إليه - كما قلت - بعدا إيديولوجيا ، وهو الادعاء بأن الذين يتمسكون بأسبقية المعنى أو التصور على اللغة هم من الفئات الرجعية ، التي لا تريد تغيير التصورات السائدة أو العقائد الفكرية القائمة ، التي تريد أن تجعل من الأدب والفن مجرد انعكاس أو تمثيل لها ، ومن عملية الإدراك نفسها ، مجرد تعبير عن الشعور الذاتي أو العقلية الفردية . وسرعان ما تناسوا أن اللغة هي ، قبل كل شيء ، أداة تخاطب جماعية ، تكتظ بالرموز والدلالات المشتركة ، وتتميز - من ثم - بشفافية عالية ، فخلطوا بينها وبين ما يسمونه عملية الكتابة ذات الواقع المادي الكثيف . ومن هنا تراءى لهم أن رفض المجتمع القائم بقيمه وتقاليده وأدبه وفنونه الموروثة يحتم عليهم لفظ كل فكر

تصورى – كأنما هم فى اعتقادهم بمادية الكتابة لا يصدرون عن تصور مسبق – والخضوع التام لتلقائية الكلمات والسطور التى يخطونها على الورقة البيضاء . على هذا النحو ، يختفى – فى نظرهم – الفرد وتصوراته الذاتية والمجتمع القائم وإيديولوجية المسيطرة لتتحقق الكتابة بطريقة تلقائية وآلية بحت ، وتتواجد كنص لا يتضمنه أى شعور إلا شعور النص . وليس من شك فى أنه إذا كان هذا الكلام يقصد به أن الأديب أو الفنان لا يتصور الواقع كما هو ، أو لا يعبر حتما عن مشاعره وأحاسيسه الخاصة ، وأن ما يكتبه يتجاوز كثيراً إرادته وقصده ، فهذا جزء لا يتجزأ من عملية الفن . ولكن إذا كان المقصود هو تناسى الأديب أو الفنان لإرادته الذاتية ، وتجاهله لقدرته على فهم الواقع المحيط وتغييره ، بتقديم البديل أو المثل العليا التى تطمح إليها الجماهير المقهورة ، ليطلق العنان للألفاظ والكلمات تتلاعب به وتشطح بخياله وتقوده إلى حيث لا يدرى ، فإن هذا لون من اللعب قد يلجأ إليه بعض الأدباء أو الفنانين – فى مجتمعات الفراغ – ولكنه لا يمثل على كل حال الوسيلة المثلى التى تقود إلى الأدب الرفيع . لا غرابة إذن ألا نجد بين كتاب الموجة الجديدة من قدم لنا عملا فنياً يرقى إلى أقل القليل مما كتبه «دوستويفسكى» أو «تولستوى» أو «بلزاك» أو «فلوبير» أو «بروست» .

ولكن هذا ليس بمستغرب على هذه المجموعة من الكتاب ، التى تتخذ من كتابات الشاعر «لوتريامون» و «الماركيز دى ساد» و «جورج بطاى» مثلا أعلى يحتذونه ويعدونه قمة التجديد والثورية ، وكلها كتابات تتميز بالخيال الجامح ، والهلوسة ، والدعوة الهستيرية إلى قلب القيم الأخلاقية والاجتماعية والفكرية رأسا على عقب . فالشاعر الشاب «لوتريامون» ، الذى أصيب بالجنون فى سن مبكرة ، معروف بهلوساته السادية – المازوكية التى صاغها فى مجموعة أناشيد من الشعر المنثور أسماها «أغانى مالدورور» ، وكلها تمجد الشر والعدوان عبر تجربة غريبة من الأحاسيس التى تتراوح بين اليقظة والنعاس ، والتى ترتبط فيها العدوانية برغبة التيقظ والسيطرة على النفس وتأكيد الإرادة والوعى ، والنعاس بحركة لا إرادية من الانزلاق والغوص فى الأعماق والضياع ، يعبر عنها الشاعر بأحاسيس اللزوجة والابتلاع ومضاجعة الحيوانات والأسماك المتوحشة . أما «الماركيز دى ساد» مؤسس السادية ، فهو غنى عن التعريف ، فلقد كتب معظم رواياته ، التى تدور حول الجنس والقتل المصحوبين بأساليب من التعذيب لا تخطر على بال : فى السجن ، حيث كانت الوحدة تلهب خياله ، ويدفعه الفراغ إلى ألوان من الشطحات لا يصدقها عقل . أما «جورج بطاى» ، فهو كاتب من القرن العشرين ، حاول تقليد «الماركيز دى ساد» وأراد أن يصوغ مذهبا فكريا ، طبقه فى بعض الكتابات الروائية ، يقوم على فكرة خرق القوانين وتأصيل مبدأ التجاوز عن الحد كضرورة تاريخية جدلية ملازمة لقيام مبادىء «القهر الاجتماعى» ، كالعمل والتحريم الضروريين لنشأة الحضارة واستمرارية الحياة الاجتماعية .

ولا شك أن الذى أثار إعجاب هؤلاء الكتاب فى هذه الكتابات هو خرقها لقواعد الكتابة المألوفة ، التى تقوم على الحياء وكبت الدفعات الأولية ، الأمر الذى عدوه ضرباً من الإنجاز الثورى ضد اللغة الأدبية – المصطنعة – السائدة ، التى يعدونها الحامل الإيديولوجى للطبقات البرجوازية المسيطرة . ولكن الذى تناسوه هو أن عملية الهدم المنهجى للقيم ، الذى يتم هنا من خلال عمليات خيالية ولفظية ، لا تضع الطبقات المهيمنة وإيديولوجيتها فحسب موضع التساؤل ، وإنما تضع قاعدة المجتمع برمته موضع التساؤل ، لأن القيم الاجتماعية والحضارية والدينية أو الأخلاقية ليست وقفا على طبقة من الطبقات ، وإن كانت تحاول بعضها فى بعض مراحل صعودها التاريخى استغلالها لصالحها . ومن ثم ، تؤكد هذه الحركة الأدبية الجديدة – مع استثناء بعض النماذج الفردية التى تتميز بالمرونة والابتعاد عن الجمود النظرى ، مثل «آلان روب – جرييه» و «كلود سيمون» وربما غيرهما – هامشيتها ، وتأخذ من الآن فصاعداً مكانها فى متحف الأنواع والأشكال الأدبية عبر التاريخ .

الهوامش

(١) Louis Althusser, J. Ranciere, P. Macheray, Lire le Capital.Paris, Maspéro, 1965, tome I, p. 85.

(٢) Mohamed EL Kordi, "L'archéologie de la pensee classique, selon Michel Foucault", In R.E.E.S., Marcel Rivière, Paris, no 3, 1973.

(٣) Michel Foucault, L'archéologie du savoir, Paris, Gallimard, 1969, p. 65.

(٤) Ferdinand de Saussure, **Cours de linguistique générale**(1915). Paris, Payot, 1969, p.25, 30 et 169.

(٥) **Théorie de la littérature**, textes des formalistes russes présentés par Todorov. Paris, Ed. du Seuil, 1965, p. 15

(٦) Claude Levi—Strauss, **Les structures élémentaires de la parenté** Paris, p. U. F., 1949.

(٧) Mikhail Bakhtine, **Esthétique et théorie du roman**. Paris, Gallimard, 1978, p. 9—10.

(٨) المرجع السابق ، ص. ١٣٠ .

(٩) المرجع السابق ص. ٣٥ ، ٦٩ .

(١٠) المرجع السابق . ص. ٤٤ .

(١١) Tzvetan Todorov, "Les catégories du récit Littéraire." ,in **Communication**, Paris, Le Seuil, no 8, 1966, p. 125.

(١٢) Alain Robbe— Grillet, **pour un nouveau roman**. Paris, Minuit, 1963, p. 138.

(١٣) **Théorie d'ensemble**(Tel Quel). Paris, Ed. du Seuil 1968, p. 7—10.

(١٤) Michel Foucault, "Distance, aspect, origine", Ibid., p. 19.

(١٥) Raymond Jean, praxis simonienne, in **Claude Simon** Colloque de Cerisy. U. G.E. (10—18), Paris, 1975, p. 248.

(١٦) المرجع السابق ، ص ٢٥٠

(١٧) المرجع السابق ، ص ٢٦٣ .

(١٨) المرجع السابق ، ص ٢٨٣

(١٩) Chafica Georges Mansour, **Béance et présence dans L'oeuvre romanesque de Robbe— Grillet**. Thèse de doctorat. Universite d'Alexandrie.

Nadia Hamdi, **La Contestation du récit dans L'oeuvre de Claude Simon**. Thèse de Maitrise, Université d'alexandrie.

(٢٠) **Théorie d'ensemble**, op. cit., p.8 (Colloque de Cerisy 1963, Colloque de Cluny 1968)

(٢١) Jean Pierre Faye, **Le récit hunique**. Paris, Ed. du Seuil, 1967, p. 16.

(٢٢) Alain Robbe—Grillet, **La Maison de Rendez—vous**, 1965
Robert Pinget, **Le Libera**, 1968.
Jean—Louis Baudry, **Personnes**, 1967.
Philippe Sollers, **Nombres**, 1968.

(٢٣) Lucien Goldmann, **Pour une sociologie du roman**. Paris, Gallimard, 1964, p. 288 .

(٢٤) **Théorie d'ensemble**, p. 21 .

(٢٥) هذه المجموعة تتكون من جان - كلود مونتيل وجان باريس وليون رويل وموريس روش وجاك روبو . انظر مقدمة مجلة :
Change, Paris, la Seuil, 1969, no 3 (Le Cercle de Prague)

(٢٦) Soheir El Chamy, **La conception de récit chez Jean— Pierre Faye**. Thèse de Maitrise, Université d'alexandrie, 1981, p. 10

(٢٧) Jean—Pierre Faye, **Le récit hunique**, p. 136.

(٢٨) Jean— Louis Baudry, "Ecriture, fiction, idéologie", in **Théorie d'ensemble**, p. 136.



النقد المسرحى
والعلوم الإنسانية

سامية أحمد أسعد

سار النقد المسرحى ، حتى القرن العشرين ، جنباً إلى جنب مع النقد الأدبى بعامة ، لاسيما بعد أن تحددت ملامح هذا النقد فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، وأصبح له منهج واضح يسير عليه . وعندما شهدت فرنسا نشأة النقد الأدبى على يدى أول نقادها ، سانت بيف Sainte—Beuve ، شهدت أيضا نقاداً خصوا المسرح باهتمامهم . وبدا هذا الاهتمام واضحاً فى عناوين الكتب التى جمعوا فيها مقالاتهم التى سبق أن نشرت متفرقة فى الصحف آنذاك . ونذكر ، على سبيل المثال ، ف . سارسيه الذى سمّى كتابه «أربعين عاماً عن المسرح» ، وجول ليميتر J. Lemaître ، رائد النقد الانطباعى الذى أطلق على كتابه اسماً له دلالته «انطباعات عن المسرح» .

كان النقد المسرحى ، قبل القرن العشرين ، لا يفرق بين فن الأدب والمسرح ، ويعد هذا الأخير واحداً من الألوان الأدبية المعروفة ؛ ومن ثم كان يتبع المنهج ذاته ، الذى يتبعه النقد الأدبى ؛ بمعنى أنه كان يركز على دراسة حياة الكاتب ومدى تأثيرها على العمل المسرحى ؛ والعلاقة بينهما . وعندما ظهر الناقد تين Taine صاحب نظرية البيئة ، بحث النقد المسرحى عن الظروف السياسية ، والثقافية ، والاجتماعية ، التى ساعدت على نجاح هذا الكاتب أو ذاك ، وهذا العمل أو ذاك . وأيا كان المنهج الذى سار عليه ، ظل النقد المسرحى فى القرن التاسع عشر يتعامل مع العمل المسرحى على أنه نص أولاً وقبل كل شىء ، لا فرق بينه وبين الرواية أو القصيدة . ومما لا شك فيه أن عدم التفات النقاد إلى العرض المسرحى ، إلى جانب اهتمامهم بالنص ، يرجع إلى أن فن الإخراج كان ناشئاً آنذاك ، ولم يكن قد شهد بعد هذا التطور الذى ساعد على إيجاده إلى حد كبير تطور التكنيك فى القرن العشرين . ولا ينبغى أن ننكر الدور المؤثر الذى لعبه كل من ألفريد جارى وأنتونان آرتو ، على المستويين العملى والنظرى ، فى هذا الصدد . فلقد حاولا أن يبرزا خواص المسرح ، ولم ينظرا إليه على أنه نص فحسب ، بل نص وعرض أيضا ؛ واهتما بالإخراج قدر اهتمامهما بالنص .

ما الذى كان يفعله النقد المسرحى ، ولا نبالغ إذا قلنا ومازال يفعله ؟ كان يتحدث عن نص المسرحية : الظروف التى نشأت فيها ، واختيار الكاتب لموضوعها ، وطريقة معالجته له ، والأسلوب الذى كتبها به ، ويتوقف بصفة خاصة عند دراسة نفسية الشخصيات ؛ كل هذا فى مقالات متعجلة لا تعمق المفاهيم أو الآراء إلا فى القليل النادر . وأحياناً ، كان يتعرض الناقد لعرض مسرحى شهده ، فيهتم بما أثاره فيه من ردود فعل أوانفعالات ذاتية فى المقام الأول ، ويقول شيئاً عاجلاً هنا أو هناك عن الديكور ، والأزياء ، والإضاءة ، وأداء الممثلين . وإذا نظرنا إلى النقد المسرحى فى مصر حتى الآن ، وجدنا أنه لا يختلف فى كثير من الأحيان عن ذلك النقد الذى نتحدث عنه ، والذى كان شائعاً فى القرن الماضى . ولكن السؤال الذى يثار فى هذا الصدد هو : إذا كان النقد المسرحى قد تخلف عن ركب التقدم ، فهل يرجع ذلك إلى أزمة فى النقاد أم يرجع إلى أزمة فى الكُتّاب ؟

وشهد القرن العشرون تطوراً هائلاً في كل المجالات ، لا سيما العلوم الإنسانية ، التي نذكر من بينها علم الاجتماع ، وعلم النفس ، واللسانيات بكل فروعها ، والفلسفة ، والتاريخ ، والأنثروبولوجيا . وكان من الطبيعي أن يحاول النقد الأدبي أن يستفيد من هذه العلوم عند تناوله للأعمال الأدبية المختلفة . وإذ فعل ، اصطدم بعقبة أساسية : إذا اتبع منهج علم من هذه العلوم ، فهل يعني هذا أن المقدمات نفسها يجب أن تفضي إلى النتائج نفسها ، وإن اختلفت الأعمال ، لأن تلك هي السمة الأساسية للمنهج العلمي ؟ بعبارة أخرى ، أخذ النقد الأدبي يتساءل عما إذا كان سيتوصل إلى أن يكون علماً ، باتباعه مناهج العلوم ، أم سيظل فناً ؟ وجاء الجواب متمثلاً في البويطيقا Poétique التي تحدث عنها ، بين من تحدثوا عنها ، بارت ، وجينيت ، وتودوروف ، ونظرية الأدب Littérarité .

في الوقت نفسه ، كان النقد المسرحي قد بدأ يعي خواص الفن المسرحي ، واستقلاله النسبي عن فن الأدب ، وتنبه إلى أهمية الإخراج والعرض بوصفهما السبيل الأساسي إلى خروج النص إلى حيز الوجود ؛ بل إن النص ظل لفترة ما يتراجع أمام الإخراج ، إلى الحد الذي جعل صمويل بيكيت - وإن كانت مسرحيات هذا الكاتب لا تحتاج إلى إخراج مبتكر - يطلق على إحدى مسرحياته هذا الاسم : «فصل بلا كلمات» . ولقد عمد النقاد المجددون في هذا المجال إلى فصل النص عن العرض ، مع الإبقاء على العلاقة بينهما ؛ ونلمس بصفة عامة اتجاهين عند هؤلاء النقاد : يتمثل الاتجاه الأول في موقف تقليدي يفضل النص ، ولا يرى في العرض إلا تعبيراً عن نص أدبي وترجمة له ، ويقول إن مهمة المخرج هي «نقل» النص بأمانة إلى لغة أخرى . ويفترض هذا الموقف معادلة معنى كل من النص المكتوب والعرض المسرحي ، في حين أن هذه المعادلة قد تكون وهماً بحتاً . فمجموع العلامات السمعية والبصرية التي يخلقها كل من المخرج ، ومصمم الديكور ، والموسيقيون ، والممثلون يمثل معنى (أو معان) يتجاوز النص المكتوب . والعكس أيضاً صحيح ؛ فكثير من الأبنية الحقيقية أو المحتملة للنص الدرامي تزول أو تنمحي في أثناء العرض المسرحي ، وهو الأكثر شيوعاً في المسرح الحديث أو الطليعي ، هو رفض النص رفضاً جذرياً أحياناً . ويرى أصحاب هذا الموقف أن المسرح كله يتمثل في الاحتفال الذي يجرى أمام المشاهدين أو بينهم ، وأن النص عنصر من عناصر العرض ، وربما كان أقل هذه العناصر أهمية .

ويتمثل تأثير العلوم الإنسانية الحديثة على النقد المسرحي في عدة اتجاهات نجدها في النقد الأدبي بعامة . وهناك ظاهرة لابد من الإشارة إليها ، حتى إذا قيل إنها نتجت عن الصدفة البحت . عندما ثار الجدل الشهير الذي واجه فيه النقد القديم ، وكان يمثله الأستاذ الجامعي ر . بيكار ، أو الجديد الذي كان يمثله رولان بارت ، كانت مادته أعمال الكاتب المسرحي راسين . كذلك ، عندما قام أول النقاد الذين حاولوا تطبيق التحليل النفسي على الأدب - وهو شارل مورون صاحب نظرية النقد التحليلي Psycho critique[1] - جعل من حياة راسين ومسرحياته مادته المفضلة[2] . أي أن الحديث عن راسين ، وهو كاتب مسرحي ، هو الذي أدى بطريقة ما - ضمن أسباب أخرى - إلى بلورة بعض أفكار النقد الجديد بعامة . وجرى حديث لوسيان جولدمان عن راسين أيضاً[3] عندما أراد أن يطبق المنهج السوسيولوجي . ومن ثمّ ، نرى أن كاتباً مسرحياً بعينه ، وحياته ، ومؤلفاته ، قد لعبت دوراً أساسياً في تطوير النقد . ولكن ما من أحد من هؤلاء النقاد الجدد نظر إلى إنتاج راسين على أنه إنتاج مسرحي ، له خواص ينفرد بها ، بل نظروا إليه على أنه مجموعة من النصوص الأدبية ، لا أكثر . وفي العقد الأخير ، اتخذ النقد المسرحي وجهة جديدة مهمة ، وأصبح نقداً سيمولوجياً يعتمد على علم العلامات[4] . وربما كان منهج علم العلامات يناسب المسرح بصفة خاصة ، لأنه يتوقف عند كل من النص والعرض ؛ النص وما يحمله من علامات لغوية ، والعرض وما يجسده من علامات سمعية وبصرية .

* * *

عندما اتجه النقد المسرحي إلى العلوم الإنسانية ، اتجه في المقام الأول إلى التحليل النفسي . وكان هذا أمراً طبيعياً ، مادامت الشخصية تعد الدعامة الأساسية في المسرح . لكن الرواد في هذا المجال سلكوا مسلك من تناولوا أعمالاً أدبية أخرى من هذه الزاوية ، فأجروا عملية إسقاط لمناهج فرويد ويونج على من درسوا من شخصيات مسرحية وكتّاب . ومن أشهر ما كُتب في هذا الصدد كتاب أوتو رانك عن «دون جوان» ، ودراسة إرنست جونز عن «هاملت وأوديب» . وفي مرحلة لاحقة ، سار شارل مورون في نفس السبيل ، ولكنه جعل المنهج يخطو خطوة بل خطوات إلى أمام ، عندما وضع مبادىء ما أسماه بالنقد التحليلي في كتابه «اللا شعور في حياة راسين ومؤلفاته» .

ويرى مورون أن النقد التحليلي يهدف إلى تعيين نصيب المصادر اللاشعورية في عملية الإبداع . لكن منهجه يجره إلى عملية جمع تدخل فيها النتائج المكتسبة بطريقة طبيعية . وتشتمل الدراسة القائمة على التحليل النفسي على عمليات أربع :

١ - وضع مختلف الأعمال الخاصة بالمؤلف الواحدة فوق الأخرى بحيث تبرز ملامحها البنيوية المتسلطة .

٢ - دراسة ما يتم اكتشافه ، دراسة يمكن أن نقول إنها موسيقية ؛ أي دراسة الموضوعات وتجمعاتها وتطوراتها .

٣ - التفسير من زاوية الفكر التحليلي ، على نحو يفضي بالناقد إلى صورة للشخصية اللاشعورية بتركيبها وتحركاتها .

٤ - تحقق الناقد من صحة هذه الصورة بالرجوع إلى حياة الكاتب .

ويفرق مورون بين النقد التحليلي والنقد الطبي ؛ فهما مختلفان في المنهج والهدف . يبدأ التحليل الطبي من المادة موضع البحث وينتهي إلى الإنسان ؛ أما النقد التحليلي فيبدأ من المادة موضوع

البحث وينتهي إليها ، ماراً بالإنسان ؛ أي أنه يبدأ من العمل الفني ويعود إليه . فالعمل الفني هو موضوعه الرئيسي . ولقد درس موررون بهذا المنهج أعمال راسين المأساوية وكتابا تحدث عنهم في كتابه المهم «من الاستعارات المتسلطة إلى الأسطورة الشخصية» . وفيما بعد ، طرأ على النقد التحليلي تطور ملحوظ عندما اعتمد النقاد على أعمال «لاكان» .

وتمثل تأثير علم الاجتماع على النقد الأدبي بعامة ، والمسرحي خاصة ، في المنهج الذي اتبعه لوسيان جولدمان في كتاباته - «من أجل علم اجتماع الرواية» - ، لا سيما كتابه عن «راسين» . فلقد حاول أن يفسر مسرحيات راسين من خلال مفهومه لكل من المأساة والدراما ؛ «فالمأساة» في نظره هي المسرحية التي لا يحل الصراع فيها حتماً ، بعكس «الدراما» . وأي محاولة لفهمها ابتداء من الدراسة النفسية للشخصيات ، محكوم عليها بالفشل . كما أن القيم والمتطلبات التي نجدها فيها قيم مطلقة يحكمها مبدأ : كل شيء أو لا شيء . وحاول جولدمان أن يبين كيف انطلق راسين من هذا المفهوم للمأساة ، ونقل الرؤية الجنسنية المسيحية إلى عالم وثني ، بلا أية صعوبة ويبدون أن يغيرها تقريباً . ورأى أن هناك علاقة وثيقة بين فكر الجنسنية والرؤية المأساوية التي نجد أفضل تعبير فلسفي عنها في أعمال بسكال ، وأفضل تعبير أدبي عنها في مسرحيات راسين . فالمأساة عند راسين تعبر عن الجناح الجنسيني المتطرف ، في حين تعبر مسرحيات راسين الأخرى - التي يسميها جولدمان «دراما» - عن الجناح الجنسيني المعتدل ، الذي يقبل التوفيق أو الحل الوسط . وينتهي جولدمان إلى استحالة دراسة هذه الأعمال بدون دراسة الوسط الفكري الذي عاش فيه وتشبع به رهبان دير «بور رويال» ، معقل الجنسنية . ووعى جولدمان النقد الذي يمكن أن يتعرض له منهجه ، فقال : (إذا كان «بور رويال» قد قدم لراسين العناصر المكونة للعالم الذي خلقه في ما كتب من مسرحيات ، فالأمر لا يتعلق بأي حال من الأحوال براسين كانعكاس سلبي للبيئة التي عاش فيها ، أو ترجمة أدبية واعية أو غير واعية للفكر الجنسيني[*]) فالعلاقة بين أي تيار فكري والتعبير الأدبي والفني عنه علاقة معقدة . ويفترض هذا بطبيعة الحال استقلالا عن الطريقة التي تنظر بها أي حركة فكرية إلى العالم . وفي حالة راسين بالذات ، كان لا بد من هذا الاستقلال ؛ لأن الجنسنية التي كانت ترى أن الحياة «مشهد» يجرى تحت أنظار الآلهة ، كانت ترفض أي تعبير مسرحي عن هذا المشهد ، وتدين المسرح إدانة مطلقة .

واستمد النقد المسرحي من اللسانيات بعض مناهجه ومصطلحاته ، وحاول أن يكيفها مع مادته ، تلك التي تحتل مكاناً وسطاً بين الأدب والاحتفال . حاول ، على سبيل المثال ، أن يستخدم نموذج الأفعال modèles actantiels الذي وضعه «جريماس» في «السيمانطيقاالبنيوية» في دراسة الشخصيات من منظور جديد . واستعان باللسانيات أيضاً في دراسة القول discours والموقف الذي يصدر فيه énonciation وأوضح النقاد أن المسرح يختلف عن سائر الألوان الأدبية ؛ لأن صاحب القول فيه لا يتحدث باسمه ، بل ينيب الشخصيات في الحديث عنه ، دائماً . وأدركوا بصفة خاصة ، أن نص المسرحية يتحول قليلاً أو كثيراً عند انتقاله من الكتاب إلى خشبة المسرح . وهكذا يوجد نص آخر ، هو نص المخرج . وأدى ذلك إلى وعيهم بخواص المسرح ، واستقلاله عن الأدب ، وضرورة دراسته وفقاً لمنهج جديد يتفق مع طبيعته المزدوجة هذه . وكان أن اهتدوا إلى علم العلامات ، أو السيميولوجيا ، الذي درسوا بواسطة منهجه العلاقة بين النص المسرحي والعرض ، وخصوا باهتمامهم العرض المسرحي ، بوصفه العنصر الذي يميز المسرح عن سائر الفنون وأنواع الأدب .

بطبيعة الحال ، لا يمكن الإحاطة بكل جوانب هذه الدراسة الجديدة الواسعة . لذا ، سيقتصر حديثنا على العلاقة بين النص والعرض المسرحي ، بوصفها موضوعاً جديداً.ولكي لا نظل في المجال النظري ، سنحاول أن نقدم مثالاً يطبق بعض المفاهيم الجديدة في النقد المسرحي على عنصر المكان Espace[(٦)] .

كلنا نعرف النص المسرحي ، لكن ما العرض المسرحي ؟ تقول آن أوبرسفيلد : «العرض المسرحي عمل فوري» أو بعبارة أخرى أدق ، إنتاج فني لا يلعب فيه النص دوراً حاسماً . ولا يوجد هذا الإنتاج المرتبط حتماً بوجود نص ما ، كإنتاج فني ، إلا بنقله إلى خشبة المسرح . بطبيعة الحال ، يمكن أن يقرأ المتلقي النص المسرحي (بين صفحات الكتاب) ، ويجعل منه مادة أدبية . ومن ثم فإنه يضطر إلى سد ثغراته أو - بعبارة أخرى - يضطر إلى أن يبني عرضاً خيالياً[(٧)] . ورأى عدد من علماء السيميولوجيا الإيطاليين أن علامات العرض تدرج في النص في شكل إشارات إلى الزمان ، أو المكان ، أو الحركة . ولا شك في أن هذه الإشارات مفيدة ، وأنها تساعد في توجيه العرض ، لكنها توجهه جزئياً فحسب ؛ إذ قد تغيب بعض الإشارات الضرورية . على سبيل المثال ، إذا كان النص لا يقول لنا شيئاً عن شكل شخصية ما ، فإن على المخرج مع ذلك أن يصورها ، وأن يقول ما لا يقوله النص . وعلى عكس ذلك ، من الصعب أن نتصور عرضاً بلا نص ، حتى إذا غابت الكلمات ؛ فمسرحية بوب ويلسون «نظرة الأصم» مكونة من صور متتالية ، لا يمكن أن تفهم إلا بالخطوط العامة للنص الذي يختفي وراءها ويساعد على إيجادها .

هذا العرض المسرحي ، لا يمكن أن يكون ترجمة للنص أو تصويراً له . ولا يمكن أن نستخدم كلمة «ترجمة» إلا بالنسبة لنص الإشارات المسرحية . فعندما تشير هذه الإشارات إلى مائدة ومقعدين ، فإن هذا لا يعني الإشارة إلى هذه الأشياء وإنما يعني أمر المخرج بوضعها على المسرح في أثناء العرض . وحتى في هذه الحالة ، يستحسن استخدام كلمة «تنفيذ» أو «أداء» بدلاً من «ترجمة» . هذا ولا ينبغي أن تكون هذه الإشارات المسرحية محددة بحيث تعوق الإخراج ، لا سيما إذا كانت متعلقة بالممثلين . فنحن نجد دائماً ، في الإشارة إلى الحركة ، والزمان ، والمكان ، وجسم الممثلين ، عناصر مهمة لا تنتمي إلى النص المكتوب .

وأكد النقاد أيضاً حقيقة أن العرض المسرحي عملية تواصل ، أولاً وقبل كل شيء . فهو ممارسة سيميولوجية ، لكنه أيضاً حدث ثقافي واجتماعي يدخل ضمن سياسة معينة واستراتيجية اقتصادية واجتماعية معينة . وتعبر آن أوبرسفيلد عنه على النحو التالي ، مُلاحِظةً أنه أكثر تعقيداً من التواصل الأدبي :

المرسل	١ - مؤلف		
المرسل	٢ - مخرج	⟵	ظروف الإنتاج
⟵	رسالة معقدة		لفظي - صوتي
⟵	عدة متلقين (جمع)		بصري - سمعي[٨]

ويتضح من هذا التوزيع أن رد المتفرج على الرسالة رد مباشر فوري ، بعكس رد القارىء الذي يأتي متأخراً دائماً ، وقد لا يأتي أبداً . كذلك ، لا يوجد فاصل زمني بين الإرسال والتلقي ؛ بمعنى أنه لا يوجد تفكير أو استئناف . فنجاح الرسالة أو فشلها يتم في التو واللحظة .

واختار نقاد المسرح الجدد السيميولوجيا لعدة أسباب ، من بينها : اعتمادها على العلامات - والمسرح مجموعة من العلامات المركبة - ، وملاءمتها لطبيعة العرض المسرحي . تقول آن أوبرسفيلد : «أرى ، فيما يتعلق بي ، أن سيميولوجيا المسرح ، حتى لو كانت بسيطة ، تمثل جهداً للخروج من ذاتية الذوق ، وإدخال قدر من النظام على الخلط الذي ساد في مختلف الأشكال المسرحية في القرن العشرين . وإذا كان علينا ألا نحذف العنصر الذاتي من الممارسة الفنية ، فيستحسن أن نحدد موقعه ومكانه . هذا ولا تتمثل أهمية سيميولوجيا المسرح في إعطاء العلامات بعض المعاني كما قد يظن ، بل تتمثل في إثباتنا أن النشاط المسرحي يكون نظماً من العلامات التي لا تكتسب معنى إلا من خلال علاقة بعضها بالبعض الآخر . ولا تتمثل مهمة سيميولوجيا المسرح في عزل بعض العلامات بقدر ما تتمثل في بناء مجموعات دالة ، وبيان كيفية انتظامها»[٩] .

لكن سيميولوجيا العرض قابلت بعض العقبات التي تسببت في تأخرها ، جزئياً على الأقل ، بالنسبة لأشكال التعبير الفني الأخرى ، كالرسم ، والسينما ، والموسيقى ، الخ . . . وتتمثل هذه العقبات في الطابع الخاص للمسرح . فالعرض المسرحي شيء وقتي زائل بطبيعته . وكل عرض يختلف عن سابقه ، مهما قيل ؛ في حين يمكن أن نرجع متى شئنا إلى الرواية أو القصيدة أو المقطوعة الموسيقية ، الخ . . . ، ونجد فيها في كل مرة معاني مختلفة ، على مستوى الدال على الأقل . وكل الوسائل التي ابتعت للمحافظة على شيء من العرض المسرحي - في شكل صور ، أو مذكرات ، أو تسجيلات - لا تحافظ عليه إلا جزئياً . حتى إذا سُجل العرض سينمائياً ، فلسوف يختلف اختلافاً جذرياً عن العرض المسرحي الحي . فخشبة المسرح المصورة تفتقر إلى الحقيقة المادية ، وبخاصة وجود ممثلين من لحم ودم يجرى بينهم وبين الجمهور حوار يتغير في كل مساء . وبعبارة أخرى ، لا يحتفظ التصوير السينمائي إلا بذكرى العرض المسرحي . ومن ثم فإن من الصعب إرساء قواعد تحليل سيميولوجي في هذا المجال .

والعلاقة بين النص والعرض تطرح ثلاث قضايا مختلفة اختلافاً جذرياً ، قد يتعلق الأمر بالآتي :

- كيف يمكن أن نبني ، انطلاقاً من قراءة النص (قراءة سيميولوجية أو غيرها) ، عرضاً معيناً بطريقة خيالية محسوسة . وتلك إحدى مهام الناقد الذي يعتمد على علم العلامات ؛ إذ عليه أن «يجد نظاماً (أو أنظمة) من العلامات النصية التي قد تمكن المخرج ، والممثلين ، من بناء نظام دال يجد فيه المشاهد مكانه»[١٠] . وتلاحظ أ . إيرتيل[١١] أن علم العلامات يفيد المبدعين فيقدم إليهم وسائل جديدة لفهم فنهم ، لكنهم لم ينتظروا نشأته لكي ينتجوا مؤلفات مهمة .

- أن نحلل الطريقة التي يتداخل بها ، على مستوى العرض ، كل من النص الكلامي وطرق التعبير غير الكلامية . ومن المؤكد أن هذا الموضوع يجب أن يكون موضع اهتمام من يدرس العرض المسرحي دراسة سيميولوجية . إلا أن النص الكلامي يتحول في أثناء العرض إلى أصوات تختلف ، عند إصدارها ، عن المادة المكتوبة ؛ لأنها تصدر مع وجود عناصر أخرى في الإخراج : النبرات ، والحركات ، والديكور ، والأزياء . الخ . . . وكل من له خبرة بالمسرح يعرف أن الإخراج يمكن أن يعطي لهذه الجملة أو تلك معنى مختلفاً عن معناها في سياق النص .

- أخيراً ، يمكن أن نقارن النص بالعرض ، بعد تحليل كل منها على حدة . وهذا ما فعله النقد المسرحي دائماً بطريقة انطباعية تعتمد على الحدس فحسب . ولا مانع من إرساء هذه المقارنة على قواعد علمية يقدمها علم العلامات .

من كل هذا يتضح أن على سيميولوجيا المسرح أن تضطلع بمهمات ثلاث :

١ - دراسة النصوص المسرحية بوصفها مجموعات دالة ومنتهية ، تشتمل ضمناً على عناصر العرض .

٢ - دراسة العرض المسرحي على أنه مجموعة دالة أخرى ومستقلة ، حيث يصبح النص فيها ، بشكله السمعي والصوتي ، عنصراً تتفاوت أهميته حسب نوع العرض .

٣ - مقارنة المسرحية المكتوبة والعرض المبني عليها . لكن ، لا يمكن أن تتقدم هذه العملية إلا إذا تقدمت العمليتان السابقتان قليلاً . وربما أمكن ، عندئذ ، البحث عن شفرات codes تنظم الانتقال من النص إلى العرض . ومن الواضح أن النقد السيميولوجي لا ينبغي أن ينطلق من النص ويشير إلى الإخراج الذي يجب أن يكون ؛ فهذا عمل المسرحيين .

هكذا ، تنقسم سيميولوجيا المسرح إلى مجالين متميزين : النص المكتوب والعرض . ولا يمكن دراستهما في آن واحد ، نظراً لتشعب كل منها . وعلى الناقد أن يختار بينهما .

وفي أثر الدارسين ، نتوقف بصفة خاصة عند الشفرة التي ترتبط ارتباطاً مباشراً بالعرض كعملية تواصل - كما أسلفنا .

من الصعب أن نفهم إنتاج النص المسرحي بدون أن نأخذ بعين الاعتبار أمراً أساسياً ، هو أن النص المسرحي لا يمكن أن يُكتب إلا إذا وجدت مسرحة سابقة . فالمرء لا يكتب للمسرح إلا إذا عرف شيئاً عنه . ويمكن أن نقول ، بطريقة ما ، إن العرض يوجد قبل النص . فالكاتب يحسب حساب شكل المسرح ، وأداء الممثلين ونطقهم ، ونوع أزيائهم ، وتاريخ المسرح الذي يتعامل معه ، الخ . . . ، أي كل العوامل التي تفرض عليه نوعاً معيناً من الكتابة . موليير مثلاً كان يعرف إمكانات كل فرد في فرقته ، ويعرف المكان الذي سيمثل فيه . كذلك ، كان جيرودو يعرف الممثلة التي ستقوم بدور هيلانة عندما كتب «حرب طروادة لن تقوم» . تجري الأمور إذن وكأنه قد وجد «نص - أم» - على حد تعبير جوليا كريستيفا - قبل نص المسرحية . وهذا النص - الأم يسبق النص المكتوب وأول عرض للمسرحية . ويمكن أن ينتقل المسرح الارتجالي - مثل الكوميديا دي لارتي - من النص الأم إلى العرض مباشرة ، بدون أن يمر بكتابة النص . وعندما يجري إخراج المسرحية لأول مرة ، يشترك كل من النص والعرض في شفرة واحدة هي التي تجعل التواصل ممكناً . وعندما تختفي هذه الشفرة ، يتحتم على رجل المسرح أن يخلق غيرها ، وأن يجد في داخل النص العناصر التي تبررها . ومن ثم ، يتضح أن الأمانة للنص نسبية ، لا مطلقة . فالمهم هو التواصل مع القارىء - المتفرج .

ولا يمكن إرجاع الظاهرة المسرحية في مجموعها إلى شفرة واحدة . وتوجد في العمل المسرحي عدة شفرات عاملة ، قد تتساوى مع نظم العلامات . ونظراً لأن أغلب هذه الشفرات ثقافي ، فلقد أصبحت مفهومة لدرجة تبدو معها وكأنها فطرية لا مكتسبة . هكذا الحال مثلاً بالنسبة للشفرات التي تنظم الإدراك البصري ، والحركة ، والتعبير عن المشاعر . ولأن الثقافات قد اختلطت في العالم الحديث ، يشترك جزء كبير من سكان العالم - لا سيما في الغرب - في هذه الشفرات . يمكن أن نفهم مثلاً ، في بلاد الغرب ، عرضاً مسرحياً يقدم بلغة لا نفهمها ، وإن اتسم هذا الفهم بالعمومية . لكن الأمر يختلف كلما اتجهنا إلى الشرق : يمكن أن نخطىء في فهم التعبير عن مشاعر الشخصيات في مسرحيات «النو» اليابانية ، إذا لم تكن لدينا فكرة مسبقة عن الشفرات الخاصة بها .

وتوجد شفرات خاصة بالمسرح تتطلب من المتفرج تدريباً خاصاً . فهو يسلم مثلاً ، على الأقل ، بأن من يقف أمامه على خشبة المسرح يمثل شخصاً وهمياً ، وبأنه يجب أن يبقى في مكانه ولا يصعد على خشبة المسرح ليتدخل في الأحداث ، اللهم إلا في بعض العروض الحديثة مثل الهابنتج . هذه الشفرات هي التي تنظم المعنى ، ولولاها لما وُجدت مستويات الفهم المختلفة داخل المجموعة اللغوية الواحدة . ويتغير هذا الفهم وفقاً للانتماء الثقافي والاجتماعي للمتفرج . فإذا كان المتفرج قد اعتاد مسرحاً يجند كل شيء لكي يتم التوحد بين الممثل والشخصية ، فلن يفهم - ربما - نوعاً أحدث من المسرحيات التي ينتقل فيها الممثلون باستمرار من دور إلى آخر . ومن الواضح أيضاً أن الشفرات الخاصة بالمسرح تختلف من عصر إلى آخر ، وحسب اختلاف نوع المسرح . ولا يمكن إحصاء الشفرات العاملة في المسرح ، فأحياناً ، تلزم عدة شفرات لشرح المعنى داخل مادة واحدة متجانسة . ويمكن ، في هذا الصدد ، أن نتناول وظيفة المعنى في القول بإعدادنا شفرة (أو شفرات) سيما نطيقية كما يقول بتڤينيست . فنموذج الأفعال عند جريماس يتخذ الجملة كنموذج ينطلق منه ليصل إلى بنية السرد ، ويلخص أنواع هذا السرد في مجموعة من ستة وظائف أساسية : الفاعل - المفعول ؛ المرسل - المرسل إليه ؛ المساعد - المعارض . وطبق هذا النموذج بالفعل على بعض النصوص المسرحية[١٦] .

العرض المسرحي إذن نظام معقد للغاية ، لا يمكن قصره على شفرة واحدة أو مجموعة الشفرات المكونة له . فكل عرض تركيبة فريدة ومتغيرة من هذه الشفرات . ولا يمكن أن توجد شفرة مسرحية تصلح لكل العروض . فالشكل الوحيد الذي يمكن أن تتخذه الشفرة هو البنية الفريدة الخاصة بكل عرض ، التي تصبح نصاً مسرحياً حقيقياً (مقابل النص المكتوب) . لذا ، رأى البعض أن سيميولوجيا العرض المسرحي تنقسم بدورها إلى سيميولوجيا الشفرات وسيميولوجيا «النصوص» . والمادة التي يدرسها النوع الأول مادة محددة تحاول أن تستخلص وتصف الشفرات المسرحية المشتركة بين كل العروض . ويدرس النوع الثاني عملية إخراج خاصة ، ويحاول أن يحلل أكبر عدد ممكن من الشفرات العاملة فيها ، والطريقة الخاصة التي بُنيت بها . وحتى إذا قُسمت سيميولوجيا المسرح على هذا النحو ، سيظل تقدمها بطيئاً ، لاستحالة الحديث عن كل الشفرات في وقت واحد .

* * *

يلعب المكان دوراً حاسماً في العرض المسرحي ، لأن هذا العرض حدث يجري في مكان ما ، أولاً وقبل كل شيء . قد يُعرف هذا المكان بأنه نظام العلامات الدالة على المكان في العرض . ومن ثم يمكن الحديث مثلاً عن مكان عرض مسرحي في الشارع ، أو مكان خالٍ من أي خواص معمارية ، أو مكان يشتمل على هذا الجزء من الجمهور أو ذاك .

والمكان المسرحي واقع معقد للغاية ؛ فهو يتضمن ، من ناحية ، مكاناً محسوساً يقف فيه الممثلون - خشبة المسرح ، أياً كان شكلها - أو يجلس فيه جمهور المتفرجين ؛ ويتضمن - من ناحية أخرى - مجموعة مجردة تضم كل العلامات الحقيقية أو الضمنية الخاصة بالعرض .

وللمكان الخاص بالزمن الذي كتبت فيه المسرحية أهمية كبرى بالنسبة لشكل العرض ؛ فتغيير المكان الخاص بمسرحية ما يعني أيضاً تغيير معناها والنظر إلى المكان الذي تشير إليه خشبة

المسرح ضمناً ، بشكلها وأبعادها ، يؤثر على الكتابة المسرحية حتماً . وعلى سبيل المثال ، تفترض مسرحيات شكسبير وجود أماكن عدة كانت موجودة فعلاً فى المسرح الإليصاباتى . والمشاهد التاريخية الكبرى ذات الشخصيات المتعددة التى ضمنها الكتاب الرومانسيون مسرحياتهم ، ولها علاقة ضرورية بالديكور التاريخى ، تفترض وجود أماكن عرض فسيحة فيها ديكور مبنى أو مصور . وخشبة المسرح التجريبى ، وهى خشبة صغيرة فقيرة ، تتطلب عدداً قليلاً من الشخصيات ، ومسرحيات تعالج موضوعات عن الحياة اليومية . واليوم ، توجد إمكانات مادية تجعل تقسيم المكان إلى عدة أماكن ، كل منها مستقل عن الآخر ، أمراً ميسوراً .

ويتميز المكان المسرحى بوظيفته المزدوجة : فهو فضاء يتم فيه الأداء ، ويُعرف بالممارسة الجسمانية التى تجرى فيه ؛ وهو أولاً وقبل كل شىء المكان الذى يوجد فيه الممثلون بلحمهم ودمهم ؛ وهذه سمة عالمية ، أيا كانت طريقة العرض . فى الوقت نفسه - وهذا أمر أصبح بديهيا ، لا فى الغرب فحسب ، بل فى مسرح الشرق الأقصى أيضاً - يحاكى المكان المسرحى مكاناً محسوساً ينقله ، لكنه لا يفعل ذلك على طريقة الرسام الواقعى . ويمكن أن نقول إنه يقدم صورة له . ويتم كل من الأداء والمحاكاة فى آن واحد فى المكان المسرحى ، أيا كان . وهكذا يؤثر العرض تأثيراً قوياً على النص، سواء عن طريق شكل خشبة المسرح، أو عن طريق رؤية العالم الخيالية التى يقوم عليها . مثال ذلك أن تكون خشبة المسرح الإيطالية كناية عن عالم اجتماعى معين .

وهكذا يتضح أن المكان هو العنصر الوسيط حقاً بين عالم الكاتب الخيالى والعالم الاجتماعى بين المتفرجين والممثلين ، وبين النص والعرض ، والعنصر الذى يربط كل عناصر العرض بعضها ببعض : الأشياء ، الشخصيات ، الخ .... وهذه الوساطة التى يقوم بها وظيفة معقدة للغاية . فهو قد يوحّد عناصر العرض بطريقة سلبية ، وكأنه مكان محايد توجد فيه كل العناصر المسرحية . وقد يبدو أيضا كأنه بنية إجبارية ترسم علاقات بين العناصر المكونة للعرض : مغلق - مفتوح ، مقسم - موحّد ؛ الخ . . . وفى بعض أشكال العرض الحديثة جداً ، يحاول المكان ألا يقوم بتوحيد العناصر ؛ ومن ثم يجبر المتفرج على التساؤل عن طبيعة تصوره الخاص للعالم .

ويمكن أن يكون المكان المسرحى صورة من مكان اجتماعى أو ثقافى معين . فالعرض فى مسرح البولفار يستخدم عادة صالوناً بورجوازيا . والعروض «الطبيعية» كانت تفخر بتصويرها للمكان بأدق التفاصيل . ولا يرفض المسرح المعاصر هذا النوع من التصوير ، لكنه كثيراً ما يغيره أو يتلاعب به . ويمكن أن يكون المكان المسرحى أيضا صورة لأماكن خيالية أو أماكن الحلم ، سواء كان حلم المؤلف المتمثل فى الشخصيات ، أو حلم المخرج نفسه . ويمكن أن يكون صورة لما يحتمل فى أعماق النفس البشرية ، أو ترجمة لأبنية النص ، لا سيما تلك التى لها علاقة بالمكان . ويمكن أن يكون ، لا صورة أمينة من العالم الاجتماعى أو النفسى ، بل مكاناً شبيهاً بها ، وفقاً لمختلف الأساليب البلاغية : الكناية أو الاستعارة ، الجناس أو الرمز ، . . الخ . وأيا كانت دقة المحاكاة التصويرية ، فهى صورة كونها الناس عن الواقع .

وهذه بعض خواص المكان فى المسرح : الاتجاه الأفقى أو الرأسى . قد يتمثل الاتجاه الرأسى فى البناء المعمارى ، أو أنماط أخرى من العرض ، كتلك التى ترسمها أجسام الممثلين وحركات الأكروبات ، أو عمق المسرح من عدمه ، أو استخدام مستويات متعددة . ويفترض كل هذا وجود أشكال مختلفة لعلاقة العرض بالمتفرج . كما أن أبعاد البلاتوه ، وحجمه ، وازدحامه بالأشياء أو خلوه منها ، وارتفاعه عن الأرض ، عناصر يعالجها المخرج ولابد من التساؤل عن معناها . وإذا كانت خشبة المسرح محددة حتماً فإن الأشكال التى يتخذها هذا التحديد تتباين للغاية . فالمكان المسرحى مكان مغلق ، أى محدد بالنسبة لأى مكان آخر ، ومفتوح فى اتجاهين : اتجاه الكواليس واتجاه المتفرجين . ولابد من التساؤل عن تجانس المكان المسرحى أو عدم تجانسه ، أى أن نتساءل : هل هو جزء من الواقع منفصل انفصالاً فنياً عما عداه ، أم أنه مكان مستقل ، له طابع مقدس قليلاً أو كثيراً ؟ ويُطرح أيضاً موضوع حركة هذا المكان الذى يمكن أن تتغير أبعاده ويتغير وضعه عن طريق استخدام بعض الحيل . كذلك ، يمكن أن يظل هذا المكان واحداً لا يتغير ؛ وقد يتسع ، أو يضيق ، أو يسوده الظلام . . . الخ مثال ذلك مسرحية أ . يونسكو «أميدية ، أو كيف نتخلص منه ؟» ؛ حيث نرى جثة تحتل جزءاً من المكان فى البواية ، وتظل تكبر وتكبر إلى أن تشغل المكان كله ، وتجبر من فيه على الخروج . وهنا ، يفرض سؤال جوهرى خاص بالمكان : هل هو واحد أم متعدد ؟ يمكن أن نجيب بقولنا إن هذا المكان لا يمكن أن يكون إلا متعدداً ، بطريقة ما - على سبيل المثال إخراج روجيه بلانشون لمسرحية أ . جاتى «حياة الكناس أوجست جيه» . والصورة المميزة لتعدد المكان هذا هى ما يسمى بالمسرح داخل المسرح : المشهد التمثيلى الشهير الذى نراه فى «هاملت» ، أو مشهد المسرح الصغير الذى نراه فى مسرحية تشيكوف «النورس» ، أو مسرحية بيتر فايس «مارا - صاد» ، حيث تتعدد الأماكن ، ونجد مسرحاً داخل المسرح . عندئذ ، لا يصبح الممثلون أناساً ينظر إليهم المتفرجون فحسب ، بل يصبحوا أناساً ينقسمون بدورهم إلى ممثلين ومتفرجين . وربما تمثلت أهمية هذا النوع من ازدواجية المكان فى عدم نسيان المتفرج أنه فى مسرح .

وعلاقة المكان المسرحى بالمتفرج ، والتغيير الحديث الذى طرأ على هذه العلاقة ، يمثلان إحدى خواص المسرح المعاصر . وقد طرأت على هذا المكان تغييرات هائلة فى الخمسين سنة الأخيرة ، جعلت من الصعب جداً إحصاء الأشكال المختلفة التى يتخذها ؛ وكأن كل مخرج يريد أن يبنى مكاناً مبتكراً خاصاً بكل عرض . ولا نعنى بقولنا هذا الديكور فقط ، وإنما نقصد المكان التمثيلى كما عرّفناه ؛ أى مكان الأداء التمثيلى وعلاقته بالعالم ، وعلاقته بالمتفرج . وكان أول تغيير بالذات يتمثل فى علاقة هذا المكان بالمتفرج ورؤيته ، والمكان الذى يشغله بالنسبة للعرض .

ومهما اختلفت النظريات والممارسات الخاصة بالمكان ، فهى تتفق فى نقطة واحدة : لابد من تغيير العلاقة بين المتفرج والمكان المسرحى .

وأول عمل يمكن القيام به لتغيير هذه العلاقة هو تغيير المعمار ، ومن ثم العلاقة المادية بين المتفرج والعرض . جاء التفكير فى هذا التغيير متأخراً فى الواقع . وأفضل أمثلة له العروض المسرحية الحديثة جداً ؛ لأن كل التغييرات كانت تتم مع الإبقاء على «العلبة الإيطالية» ، وجلوس المتفرج فى مواجهة المسرح . ونجد اليوم سلسلة من أشكال المكان الجديدة : المسرح الدائرى الذى يحيط به المتفرجون على شكل نصف دائرة أو دائرة كاملة ؛ وخشبة المسرح التى تحيط بالمتفرجين وكأنها حلقة ؛ والمكان المستطيل الذى يجلس المتفرجون على جانبيه . ولكل هذه الأشكال الجديدة مزية أساسية ، هى إزالة الديكور التقليدى ، وإجبار المتفرج على النظر إلى مكان العرض على أنه مكان يشتمل على الممثلين وباقى المتفرجين فى آن واحد . وقد بلغت الرغبة أحياناً فى الإفلات من العلبة الإيطالية حد الهرب إلى الهواء الطلق ، سواء فى أفنية القصور أو أمام الأسوار القديمة : مهرجان أڤينيون الذى يقدم فى فناء قصر البابوات ، مثلاً . وأحياناً ، عاد المكان إلى الأشكال التقليدية الشعبية : السيرك ، أو منصات الأسواق ، وهى أماكن تضم النظارة والممثلين فى حيز واحد .

ويهدف تغيير خشبة المسرح ، من خلال هذه الأشكال المختلفة ، إلى تغيير وضع المتفرج ، وإرساء أيديولوجيا جديدة فيما يتعلق بالرؤية . فهذا التغيير فى شكل خشبة المسرح ليس شكلياً فقط ، وإنما ينتهى - أو يحاول أن ينتهى - إلى المساواة فى علاقة المتفرجين بالعرض . فهو يسعى إلى ألا يكون هناك متفرجون متميزون . والنتيجة تكون إضفاء الطابع الديمقراطى ، لا على المتفرجين فقط ، بل على العرض أيضاً ؛ لأن هذه الأشكال الجديدة أكثر مرونة وأقل تكلفة ، ولا تحتاج دائماً إلى استئجار أماكن مجهزة ، ولم تعد فى حاجة إلى الديكور الغالى الثمن . وكثيراً ما تكتفى ببعض الأكسسوارات البسيطة . بل إن هناك مفهوماً جديداً استقر فى المسرح ، هو مفهوم «المسرح الفقير» - كما يقول جروتوڤسكى . وانتقلت العروض المسرحية إلى بعض المسارح التقليدية الخربة ويبدون أن تعيد بناءها أو ترممها . مثال ذلك مسرح مهجور يقع فى شمال باريس ، اختاره المخرج الإنجليزى بيتر بروك ليقدم عليه عروضه . وجدير بالذكر أن المسرحيات التى يمكن أن تعرض فى أماكن كهذه ، يمكن نقلها بسهولة فى جولات داخل البلاد وخارجها ؛ ومن ثم ، يمكن ألا تقتصر على جمهور العواصم والمدن الكبرى ، بل يمكن أن تلتقى بجماهير جديدة لا تتردد عادة على ما اصطلح على تسميته بالمسرح . هذا فضلاً عن أن هذه الأشكال الجديدة لا تعزل المتفرج ، أو تقسم الجمهور إلى فئات ؛ فالجميع يستطيع المشاركة . وهكذا يستعيد العرض المسرحى شيئاً من الطابع الاحتفالى الذى كان له أصلاً فى الماضى .

وإذا كانت بعض الأشكال قد عمدت إلى إفراغ المكان المسرحى من محتوياته التقليدية ، بخاصة الديكور ، فهى إنما عمدت إلى ذلك لكى تجبر المتفرج على أن يملأه بخياله . تلك هى المرحلة الأولى . بل ذلك الاتجاه الذى يسير فيه إخراج العرض ؛ ويبدو أن كثيراً من العروض الجديدة جداً تحاول أن تبرز عدم تجانس المكان ، وانقسامه . وكأنه مكان «سيريالى» ، يتضمن عناصر متجاورة لكنها متنافرة ، تعيد بناءها عين المتفرج .

ويمكن أن نقول بعامة إن المكان المسرحى المعاصر ، بأشكاله المختلفة ، مكان استكشاف يختبر إمكاناته وحدوده ؛ فهو يستكشف أبعاده ، ويستخدم الاتجاه الرأسى كما يستخدم العمق ، إن وجد . وأحياناً ، يتجزأ المكان بحيث يفقد مركزه ؛ على نحو يعدد أماكنه الصغيرة ، ويفقده استقراره وحدوده وعلاماته المطمئنة ، ونقطة ارتكازه ، بل يفقده معناه فى بعض الأحيان . وفقدان المكان لنقطته المركزية يمكن من تزامن المشاهد فى أماكن مختلفة ، مما يدعو المتفرج إلى بذل الجهد للجمع بين العناصر المبعثرة . وقد يرتكز جهد المخرج على إزالة التناقض بين المغلق والمفتوح ، والأعلى والأسفل ، والداخل والخارج . وإذ يزول التناقض ، يصبح المسرح المكان المختار للحرية . والعروض المسرحية المعاصرة تنفى باستمرار وحدة المكان المسرحى ؛ والعلامات المسرحية تنفى أية محاولة لاعتباره جزءاً من المكان الواقعى .

يتضح مما تقدم أن المكان المسرحى المعاصر لم يعد ينتمى إلى عالم المعطيات ، بل أصبح اقتراحاً يقدم للمتفرج . ويختص هذا الاقتراح بالمفهوم الجمالى للمكان المسرحى ، ونقد فكرة العرض فى حد ذاتها . فالمكان المسرحى المعاصر جعل لحمل المتفرج على التخلى عن نظرته إلى العالم من خلال النظم التى تلقاها ولقنت له .

ويتضح أيضاً أن النقد المسرحى أصبح لا يعتمد على منهج واحد ، بل يأخذ من هذا العلم أو ذاك المادة التى تتلاءم مع خواص المسرح ؛ والنظرة الجديدة إليه كفن مستقل عن الأدب ، يعتمد فى المقام الأول على الإخراج والعرض . وقد اتسع نطاق هذا النقد بحيث شمل العلوم الإنسانية ، وأصبح عليه اليوم أن يواكب تطورها السريع .

الهوامش

(١) انظر : Ch. MAURON : Psycho critique de genre comique, 1964

(٢) انظر : Ch. MAURON: L'Inconscient dans L'oeuvre, et la vie de Racine, 1957.

(٣) انظر : L. GOLDMANN: Racine, 1956.

(٤) انظر : P. PAVIS: Problèmes de sémiologie théâtrale, 1976
Voix et images de la scène, 1982.

(٥) ل . جولدمان ، راسين ، ص ٥٧ .

(٦) انظر : S. ASSAD CHAHINE: Regards Sur le théâtre d'Arthur Adamov, 1981, P. 139 à 179.

(٧) A. UBERSFELD: L'école du spectateur, 1981, p. 10.

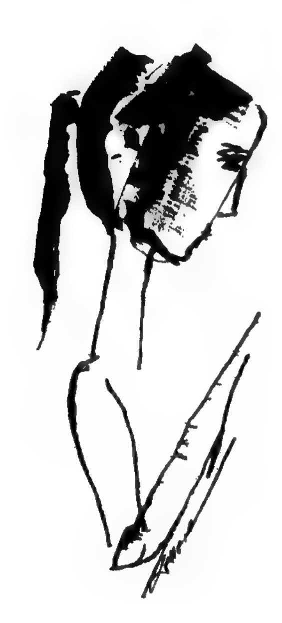
(٨) المرجع السابق ، ص ١٩ .

(٩) المرجع السابق ، ص ٢١ .

(١٠) A. UBERSFELD: Lire le théâtre, 1978, p. 9

(١١) انظر : E. ERTEL. Eléments pour une sémiologie du théâtre, in Travail théâtral, Juillet — décembre 1977, p. 121 à 150.

(١٢) انظر ، على سبيل المثال ; F. RASTIER: L'ambiguïté du récit: la double lecture de Don Juan de Molière, in Essais de sémiotique discursive, 1973.



الواقع الأدبى

○ تجربة نقدية :

- المشروع الفكرى وأسطورة أوديب .
. . قراءة فى فكر طه حسين .

○ متابعات :

- الشكل والصنعة فى الرواية المصرية .
- ادوارد سعيد «العالم والنص والناقد .»
- «الذاكرة المفقودة» والبحث عن النص .
- الاغتراب فى أدب حليم بركات .
- الشعر والموت فى زمن الاستلاب .
- فى البحث عن بلاغة أسطيرية .
للقصة القصيرة المغربية .

○ وثائق :

- نصوص من النقد العربى الحديث .
- نصوص من النقد الغربى الحديث .

○ رسائل جامعية :

- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين .
- الالتزام فى القصة الجزائرية المعاصرة .
- يحيى حقى . . ناقداً .


الهيئة المصرية العامة للكتاب

تجربة نقدية :

المشروع الفكرى وأسطورة أوديب قراءة فى فكر طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣)

هدى وصفى

«كل قراءة خيانة مبدعة»

نتصور هذه القراءة على النحو التالى :

١ - عناصر المشروع الفكرى .

٢ - صياغة دلالة الأسطورة المستمرة فى هذا المشروع .

٣ - قراءة نقدية ذات شقين : ا - قراءة مستلهمة من بعض نظريات التحليل النفسى . ب - قراءة بنيوية موازية ، معتمدة فى الأساس على النص الحسينى الذى نقدمه على أساس أنه تركية ثنائية : قاص/حكاية سردية ، بالرغم من التباين الواضح فى مستويات الخطاب ، موضع القراءة .

ونوضح ذلك :

عناصر أسطورة أوديب	عناصر الحكاية (نموذج لاريڤاى Lari Vaille)
١ - الطرح فى العراء .	١ - حالة توازن أولى .
٢ - مقتل الأب .	٢ - حدث مغير للأوضاع .
٣ - حل اللغز (الانتصار على الوحش) .	٣ - الاختبار .
٤ - الزواج بالملكة (مكافأة البطل) .	٤ - حالة توازن نهائية ← مؤقتة / مستديمة
٥ - اكتشاف خرق المحارم : نهاية مأساوية .	

ملاحظات عامة :

تنتظم هذه الملاحظات ، المستويات الثلاثة السالف ذكرها :

١ - فيما يتعلق بالمشروع الفكرى ، نضع فى الحسبان أن النصوص المستشهد بها ليست من نوع خطابى واحد ؛ فهناك الدراسة (الظاهرة الدينية عند اليونان - فى الشعر الجاهلى) وهناك المقال (مستقبل الثقافة فى مصر - مقدمة الصحف المختارة من الشعر التمثيلى عند اليونان) ، وهناك الترجمة الذاتية (استخدام صيغه ضمير الغائب فى الأيام يحتم احترام المسافة النفسية التى أراد الراوى/القاص أن يحافظ عليها . ونذكر هنا ملاحظة پول ڤاليرى : «لاينبغى أن نخلص من العمل إلى الإنسان ، ولكن من العمل إلى القناع ، ومن القناع إلى الآلة»[1]

٢ - بالنسبة للأسطورة كإجراء لصياغة الدلالة ، ربما كنا قد

أسهمنا فى عرض الاتجاهات المختلفة لتفسير الأسطورة وتصويرها على حساب البحث الفعلى عن شروط الدلالة ، التى نود لو أوجزناها هنا حين نسأل : ما الذى يسمح بصياغة الدلالة التى تستشف من النص أو الخطاب الذى نقرأه أو نسمعه أو ننتجه ؟ ما النسق المنظم ؟ وما القوانين التى تكشف عن «المعنى» ؟ والغرض هنا ليس هو البحث عن «المعنى» الحقيقى للنص ، ولا إيجاد «معنى» جديد لم يتطرق إليه أحد ، ولا مجرد إرجاع النص إلى مصادره ؛ بل الأمر يتم كما لو أن السؤال المطروح على النص ليس هو : ماذا يقول النص ؟ أو من قائل النص ؟ ولكن كيف يقول النص ما يقول ؟ ذلك أن الشروط الداخلية للدلالة هى التى نسعى إليها ؛ وذلك يعنى التركيز على الإنتاج النصى للدلالة ، وليس على العلاقة التى تربط النص بسند خارجه . عندئذ سيكون «المعنى» أثرا أو نتيجة للعبة العلاقات بين العناصر الدالة داخل النص . ومعنى هذا أننا سنحاول أن نقف على «كيف» المعنى . وبما أنه ليس هناك معنى إلا من خلال الاختلاف وعن طريقه ، فسنهتم فقط بالعناصر التى بوسعها أن تدخل فى نسق تقييمى ونسق بناء اختلافات . وهذا ما ندعوه : شكل المضمون ، مادمنا نهدف لا إلى وصف «المعنى» ولكن «تشكيل المعنى» .

وتقودنا هذه الملاحظات إلى توضيح الاختلاف بين السيميوطيقا النصية وعلم اللغة البنيوى (المبنى على الجملة) ؛ فعلم اللغة يتعلق بالقدرة على بناء الجمل وإنتاجها ؛ ويسمى هذا بالكفاءة الجملية : competence phrastique .

أما السيميوطيقا فتعنى بعملية التنظيم وإنتاجية الخطاب والنص أو ما يسمى بالكفاءة الخطابية competence discursive ؛ أى أنها تتعلق بأدوات توليد الخطاب والنصوص وقوانينه . وعند التحليل ، تحتاج هذه الكفاءة إلى مستويين من الإجراءات :

(أ) مستوى السطح ؛ ويتكون من :

١ – عنصر سردى ينظم تتابع الحالات وتسلسلها وتحولاتها .

٢ – عنصر خطابى ينظم تسلسل الصور وآثار المعنى فى النص .

(ب) مستوى العمق ؛ ويتكون من :

١ – شبكة علاقات تقوم بتصنيف قيم المعانى حسب العلاقات القائمة بين بعضها وبعض .

٢ – نسق عمليات ينظم المرور من قيمة إلى أخرى .

٣ – بالنسبة للنقد المستلهم من علم النفس فإنه يقابل بالحذر ، سواء من المحللين أنفسهم أو من دارسى الأدب ؛ إذ أن التساؤل يظل ملحاً :

هل هناك ترادف فعلى بين العمل الأدبى ومونولوج المحلِّل ؟

١ – المشروع الفكرى

إن الاهتمامات التربوية والتعليمية فى النص الحسينى ، ترى النور من خلال كثير من الإيضاحات : «وإنما يجب علينا نحن الذين قرأنا هذه اللغات ، وألموا ببعض ما اشتملت عليه من علم ، أن نبيح لهم حماها ، وأن نكون الواسطة بينهم وبين استثمار كنوزها ؛ وإن لم نفعل فقد أسأنا إلى أمتنا وإلى أنفسنا[٢]» . وفى موضع آخر : «إنى أعتقد أن تأثير أوروبا ، وفى مقدمتها فرنسا ، سيعيد إلى الذهن المصرى كل قوته وخصبه[٣]» . ومن ثم تسبق الظاهرة الدينيّة عند اليونان ، الصحف المختارة من الشعر التمثيلى عند اليونان «فإن من الحق علينا أن نبذل ما نستطيع من قوة ، وننفق ما نملك من وقت ، لنغنى هذه اللغة ونكثر متاعها بما امتلأت به لغات أوروبا[٤]» . «ومهما كان التفوق الغربى مخالفاً من وجوه كثيرة لتفوقنا الحديث[٥]» ، وكان من واجبنا البحث عن «سمات أصيلة لثقافتنا العربية[٦]» ، فإنه لابد لنا من تعرف هذه الحضارة الغربية ، لكى نلم بجوانبها المتشعبة ، ويتلخص السعى الدؤوب فى الصياغة المناسبة ، التى تسمح بالقول بالتماثل بين العقليات ، ومن ثم التماثل بين العقل الشرقى والعقل الغربى : «وإنما هو عقل واحد ، تختلف عليه الظروف المتباينة المتضادة فتؤثر فيه آثارا متباينة متضادة ؛ ولكن جوهره واحد ، ليس فيه تفاوت ولا اختلاف[٧]» .

وليس ضرورياً – والأمر كذلك – أن تكون «رومانيا أو يونانيا أو فرنسيا أو إنجليزيا أو ألمانيا ، لتجد اللذة الأدبية عند هوميروس أو سفوكليس أو فرجيل أو هوجو أو شكسبير أو جوته[٨]» . إن «الآداب أشبه بالديانات[٩]» . وارتكازا على هذه الوحدة التى تضم المختلف ، يبدو الأدب ظاهرة إنسانية من جهة ؛ ويتضح النظر – من جهة أخرى – إلى الاستقلال والحرية على أنهما فى حاجة إلى تجاوز مستمر . وقد كان الفكر المصرى دائما شديد الارتباط بحضارة البحر الأبيض المتوسط ؛ والوضع الأمثل هو أن نكون أنفسنا ، مع مشاركتنا الصميمة فى الحضارة الغربية . ومن أجل ذلك يبلور نص الأيام رويدا رويدا هذا التصور ، ثم يقدم مستقبل الثقافة فى مصر برنامج عمل كفيل بأن يطبق فى مصر أو فى أى بلد عربى يسعى إلى التحديث . وتقرر هذه الخطة دورا رئيسيا للجامعة التى عليها أن تكون البيئة الحقيقية التى تحتوى كل ثقافة مهما تعددت روافدها ، والتى تفتح أبوابها لبرنامج مشترك تثريه الإبداعات الفردية فى شتى المجالات . وإذا كانت اللغة العربية الفصحى هى لغة التحصيل الأولى ، فذلك لا يمنع أيضا من دراسة أكثر من لغة أجنبية واستيعابها . أما العلوم الطبيعية فتحتاج أيضا إلى معرفة اليونانية واللاتينية . وهذه جميعا عوامل أساسية فى الثقافة العامة وفى التخصص ؛ وقد كانت الحضارة العربية فى أزهى عصورها تحتفى بها أشد الاعتناء .

وأمام هذا الإلحاح المستمر على دراسة تاريخ الأثينيين ، وهذا الربط المصيرى بين الفكر العربى والفكر الغربى ، نجد أنفسنا

أمام معطى وجودى أساسى مستقر فى قاع الفكر الحسيى . ولا يسعنا عندئذ إلا أن نتفحص أهم قنوات التوصيل فى هذا التاريخ ؛ ألا وهى القناة الأسطورية .

٢ - الأسطورة

الأسطورة بوصفها إجراء لصياغة الدلالة : فى عجالة سريعة ، سنحاول أن نقدم التعريفات المختلفة للأسطورة حسب الوظائف التى ترتبط بها . فنحن نعرف أن إجراء صياغة الدلالة الخاص بالأسطورة متشعب ، وأنه يفترض إشكالية للتصوير وأخرى للتفسير . وقديما ، وحتى عهد هيرودوت ، كانت تبعد المعطيات الأسطورية التى تدعى الصفة التاريخية باسم معيار مشاكلة الواقع ؛ أما العرف ، فقد جرى على فصل الأسطورة عن الفلسفة ؛ لأن الأخيرة خطابها عقلانى . وقد تصور أرسطو - فى الميتافيزيقا - الأسطورة متعارضة مع اللوجوس Logos ؛ وفصل أفلاطون بين الموتوس Muthos الذى من شأنه خلق الإيهام ، واللوجوس ، ذى الخطاب العقلانى . ومهما يكن من أمر ، فإن الأسطورة تظل قائمة وذات قصد هادف : أولاً من خلال الحكاية التى تحاول أن تستكشف بعداً من أبعاد الحقيقة ليس هو البعد العلمى ؛ وثانيا من خلال قدرتها على التصوير ؛ تلك القدرة التى من شأنها أن تضع تلك الحقيقة على خشبة المسرح . وهنا نلاحظ ميكانيزم (طريقة عمل) التصوير الأسطورى الذى يحتوى على بنية مزدوجة : حضور/غياب .

وقد حاولت المذاهب الفكرية المختلفة استقصاء مجال التصوير الأسطورى . ولنذكر على سبيل المثال ، المحاولة الهيجلية (أولويّة المفهوم concept مع التمسك بالتصوير representations) حيث يتميز التصوير بديناميكية الفكرة التى تصبو إلى أن تتلاشى فى المفهوم ؛ وعندئذ يصبح «التفسير» مطلبا من جانب الرمزية ذاتها ، التى تحاول بطريقتها أن تقوم بعملية بحث عن جذور ذاتية (ما يسمى بالتأويل الباطنى) .

ونحن نطالع الموقف نفسه بالنسبة للهرمينيوطيقا الحديثة فيما يتعلق بالتفسير الباطنى : «إن المعنى - كما يؤكد ريكير Ricoeur - هو دائما جزء من المعرفة الذاتية ؛ أى أنه طريقة من طرق الحضور الواعى للذات[١٠]» .

ومن ثم فإن تفسير الأساطير وفهمها هما محاولة من الإنسان لفهم نفسه ؛ محاولة منه لتوضيح الذات وقدرتها التأملية . ونتيجة لذلك فإن الهرمينيوطيقا تنظر إلى قضية التصوير من وجهة نظر مخالفة للفلسفة ، مادام التصوير قد أصبح رمزيا وطريقة من طرق التعبير .

وقد توافر على إيضاح هذين الموقفين ثلاث مدارس مختلفة (مدرسة الميثولوجيا المقارنة ، ومدرسة الأنثروبولوجيا البريطانية ، ومدرسة فقه اللغة التاريخى) ، وأصبحت الأسطورة إما لحظة من لحظات تشكل اللغة أو تشكل الحياة الاجتماعية أو تشكل حدث تاريخى . وبالنسبة لماكس موللر Müller ، فإن الأسطورة تعنى خطابا يحمل بصمات لغة تشكلت فى التجربة الأزلية للظواهر الكونية ؛ أما المدرسة البريطانية فإنها ترى الأسطورة ترجيعا للطقس على مستوى اللغة ؛ وبالنسبة للمدرسة الفقهية التاريخية ، فإن الأسطورة حدث تاريخى . إن منطلق هذه المدارس توليدى ، وهو يختلف عن التصور الذى يقدمه ليفى - شتروس للبنية التاريخية واللاتاريخية للأسطورة ؛ فالمدرسة الوظيفية ترى فى الأسطورة نسقا من أنساق التواصل والتلاحم الاجتماعى (وهذه سمة من السمات التى نستغلها على سبيل المثال فى ثنائية العنف/المقدس - أدلر - فريزر/رينيه جيرار Girard) . والموقف نفسه نجده فى المدرسةالسوسيولوجية (موس ، جرانيه) وعلى ذلك فإن الأسطورة تعمل بوصفها لغة .

هذا من ناحية التفسير . ولكن كيف يتم تصوير الأسطورة ؟ هناك نموذجان :

١ - النموذج البنيوى .
٢ - النموذج ذو الإجراء الكنائى .

١ - النموذج البنيوى المنبثق عن الفونولوجيا وعلم الدلالة البنيوى (السيمانطيقا) يفضل النسق على التاريخ : فالأسطورة تعد نسقا مغلقا ؛ فهى تقول شيئا ولكن من خلال بنية (وهنا تدخل فى الاعتبار قوانين اللعبة وليست الأحداث) .

٢ - النموذج ذو الإجراء الكنائى الذى لايلتفت إلى البنية ولكن إلى العلاقات الداخلية لمحتويات المعنى . وهنا يقف الرمز فى مواجهة العلامة المفهوم (رمز/علامة - مفهوم) ، على نحو يعلى من شأن الرمز ، ويزيد من قدرة الأسطورة على إنشاء دلالة ، ومن قدرتها كذلك على التصوير ، ويضع تحت تصرفها كثيرا من احتمالات التعبير ، ومن ثم احتمالات التصوير .

فالاهتمام بالرمز هو الذى سمح لفرويد أن يعلى من شأن الرموز الأسطورية على حساب المفاهيم المجردة . فهو يوحد بين تلك الرموز وتصويرات الأحلام ، ويطبق عليها المنهج التأويلى نفسه ، الذى يطبقه على الحلم . وبصفة عامة فإن الهرمينيو طيقا الفرويدية تؤدى إلى التمييز بين المعنى الحقيقى والمعنى الخفى للحلم . وذلك مانلحظه أيضا بالنسبة للسلوك الإنسانى ، حيث المعنى الظاهرى يظل مرتبطا بالمعنى الباطنى ، المرتبط باللاوعى الطفولى . ذلك أن حياة الإنسان مرتبطة بهذا اللاوعى القديم قدم وجوده على الأرض .

أسطورة أوديب : وانطلاقاً من هذا التصور ، يتبلور مفهوم ظاهرة التصوير الخاص بالأسطورة «بوصفه وضعا لشىء ما أمام الذهن بواسطة علامة : الرمز»[١١] . ويوحد فرويد بين هيكلى الأسطورة وهيكل العمل الأدبى . ويترتب على ذلك أنه يرى أن المحتوى العميق لأسطورة أوديب ولعقدة أوديب وللمسرحية التى تحمل اسمه لايتعدى خرق المحارم (قتل الأب - الزواج بالأم) . ولكن خلافا لما يصفه فرويد ، نجد أن المعنى الخفى (القتل - الزواج) ، بدلا من أن يكون مستترا ، يعرض أمام أعيننا طوال المسرحية ؛ فسر نجاح أوديب مرجعه وجود نوازع مشتركة فى

النفس الإنسانية . وتقوم المسرحية هنا بعمل التحليل النفسى ، الذى يكتشف عقدة أوديب فيكتشف فى الوقت نفسه رغباتنا الدفينة . وقد نرى أن هذا يقلل من شأن المحتوى الاجتماعى والثقافى للمسرحية ؛ إذ إن عوامل السياسة والدين من أهم العوامل التى تساعد على إيجاد معنى ما للعمل الفنى .

وقد عارض فريزر هذا التصور الفرويدى ؛ إذ رأى أن الصراع لايتمثل فى الغيرة الجنسية التى يعانى منها الابن – والتى استشفها فرويد من نص سفوكليس ذاته : «أما أنت فلا تخف من فكرة الاقتران بأمك ؛ فكثير من الناس من اقترنوا بأمهاتهم فى أحلام الليل . ومن ازدرى هذا الخوف الذى يصدر عن الوهم كان خليقا أن يحتمل الحياة فى كثير من اليسر»[١٢] – بل يتمثل فى صراع الأجيال ، وفى رغبة الابن البالغ فى أن يتخلص من وصاية الأب الكهل .

أما جيرار[١٣] فإنه لايقنع بتفسير فريزر ، ويذهب فى فحصه للأمر إلى التشابه اللافت الذى يلاحظ فى معظم الأساطير التى تحكى عن نشأة جماعة إنسانية . ذلك أن الوظيفة الاجتماعية ترتكز دائما على جريمة قتل مبدئية . وما من جماعة تفلت من هذا الشرط الأساسى . ولنذكر أشهر مثالين فى التاريخ : مقتل هابيل على يد أخيه قابيل ، ومقتل ريموس على يد أخيه ريمولوس . إذن ما معنى هذه الجرائم الأزلية ؟ إن هناك بعداً دموياً فى تكوين الإنسان ؛ وإن أول عمل إنسانى يجب أن يقوم به هو طرح هذا العنف خارجه . وهنا يظهر الاعتراف – من خلال الأسطورة – بوجود قوى مظلمة داخل الإنسان ، تسعى إلى تدميره كما لو أنها ضريبة طبيعية لرغبته فى الوجود . ونستشف أيضا من الأسطورة إجراءات درء القدر ، مادام موت «الأخ» يحتوى حقا على ما يمكن أن ندعوه : تأسيس الاجتماعى .

فالدرس إذن واضح كما يرى جيرار ؛ فليست الجدلية الهيجلية الخاصة بالسيد والتابع هى التى تفسر التطور الإنسانى . إنها قراءة زائفة للمواجهة بين الذات والآخر ؛ فالصراع حتى الموت بين السيد والتابع لايهدف إلى تحويل الآخر إلى مجرد صورة للذات الأقوى ، لكنه يترجم ضرورة أزلية لا يمكن غض الطرف عنها ؛ ذلك أن الضمير الإنسانى لا يستطيع أن يعى ذاته إلا عندما يضع أمامه ما يرهبه . ولذا فهناك دائما حكاية مزدوجة تقدمها الأساطير التى تحكى عن الجريمة التأسيسية : حكاية نشأة الإنسانى وحكاية نشأة الاجتماعى ؛ الإنسانى لأن القتل عندما يبلور العنف الموجود فى الذات يكشفها لنفسها ؛ والاجتماعى لأن موت الآخر يصور الحدث الذى يجب ألا يتكرر ، والذى كان لابد منه فى البداية ليضع الحدود التى يجب على أى إنسان ألا يجاوزها . لكن قراءة هذا العنف تعد عند فرويد إسقاطاً ؛ إذ إنه من خلال القتل يمكن مسرحة المحارم ، أى مسرحة الطقس .

ويتجاوز جان بيير فرنان كل هذه التفسيرات ، ويرى أن العظمة الحقيقية فى أوديب لا تتمثل فى فعله بل فيما يميز طبيعته الغامضة : التساؤل»[١٤] .

ومهما يكن من أمر ، فإن هذه المحاولة لإجراء صياغة الدلالة الخاصة بالأسطورة ، تعطى بعداً آخر لقراءة النص الحسينى ، وذلك من خلال التخطيط الذى أوردناه فى بداية بحثنا .

٣ – القراءة النقدية

عناصر أسطورة أوديب :

١ – الطرح فى العراء : إن الطرح فى العراء فى مقدمة أوديب يوضح وجه الأب الشرير ، الملك لايوس ، الذى أمر بهذا العقاب . وإذن فسيلقى بأوديب فوق جبل يقال له كثيرون ، وسيلمغ بخاتم القدرية ؛ فالأقدام المثقوبة هى خير دليل على ذلك . إن القدرية نفسها دمغت راوى الأيام . ولم يكن فقدان البصر إلا نتيجه لظلام الجهل فى البيئة الريفية . لقد دمغه الشر ؛ دمغه الدنس : كان فى ذلك الوقت ، «يتقدم فى الظلام» – ليس فقط «ظلام الجسد»[١٥] ، بل أيضا ظلام النفس الحالك[١٦] ويلاحظ بيرك أن «كل ما يتصل بذكريات الطفولة ويسرح أحداثها كان الكاتب يعالجه بأسلوب لا يلتمس فيه العذر لشىء ولا يرحم أحداً»[١٧] . وكان يكفيه أن يفكر فى صباه البائس الذى قضاه متردداً بين الأزهر وحوش عطا[١٨] ، حيث تشقى نفسه فى الأزهر ، ويشقى جسمه ونفسه فى حوش عطا – حياة عادية ، ضيقة ، عسيرة ، كأقسى ما يكون الضيق والعسر ، وحياة عقلية مجدبة فقيرة كأشد ما يكون الإجداب .

ويؤكد فرجسون السعى من أجل اكتشاف الدنس والقضاء على الزيف ؛ فالبطل هنا «كبش فداء»[١٩] ، محمل بجرائم المجموعة ؛ وهو الذى وصفه سفوكليس بأنه «وعاء للفسق ؛ كائن لا الأرض ولا السماء المقدسة ولا وضح النهار يوسعها احتمال وجوده»[٢٠] . وأصبح الراوى مثار سخط من أهل القرية وكان مايردده من آيات يقصد فيه التشابك والتداخل ، ولم يكن الأمر يخلو من لهجة ساخرة أو ناقدة[٢١] . ولكنه بدأ يشعر بوضعه المتميز بالرغم من آفته «فقد احتمل من أهل القرية ما كان يحتمل قديماً يوماً ويوماً ويوماً»[٢٢] . ولكن الصبر ينفد ، ويتمرد على من كان يظهر لهم الإذعان والخضوع[٢٣] . وهاهو ذا يقول «لسيدنا» : هذا كلام فارغ . ويشتمه «سيدنا» ، ويحمّل العاصمة وزر ضياع تربيته . ومرة أخرى يواجه إخوته بقوله إن الكتاب الذى يقرأ فيه والله عبث لاغناء فيه[٢٤] ؛ وكان يقصد دلائل الخيرات .

وتتأزم الأمور فى الأزهر ، وتصل مرحلة الصراع إلى أشدها : «لكنه فى ذات يوم جادل الشيخ فى بعض ما كان يقول . فلما طال الجدال ، غضب الشيخ وقال للفتى فى حدة ساخرة : اسكت ياأعمى ! ما أنت وذاك ؛ فغضب الفتى وأجاب الشيخ فى حدة : إن طول اللسان لم يثبت حقاً ولم يمح باطلاً»[٢٥] وازدادت النفس ضيقا بالأزهر ، بخاصة وهى تحس «كلال العقل الأزهرى»[٢٦] ، واشتدت الثورة على الشيوخ فى «علمهم

وذوقهم ، وفى سيرتهم وأحاديثهم»[٢٧] . لقد كانت أحاديث لا تضيف إلى علمه علماً جديداً[٢٨] . وتستمر الحال والعلاقة مع الأزهر فى تدهور مستمر ، خصوصا بعد أن أتيحت له فرصة الكتابة فى الصحف . وكان إذا تعرض «لشئون الأزهر» يخرج عن «طور الاعتدال» ويغلو فى «العبث بالشيوخ»[٢٩] . وكان طول اللسان هذا هو الذى «قطع الصلة قطعا حاسماً بين صاحبنا والأزهر»[٣٠] ولم ينل صاحبنا درجة العالمية ، وأمر شيخ الأزهر بإسقاطه مهما تكن الظروف[٣١] . ونفذ الحكم ، وطرح صاحبنا خارج الأزهر .

وإذا كان الأزهر يرمز هنا إلى الأب ، فبوسعنا القول إننا نشهد بداية المنافسة بين الأب والابن ، كما أوضحها كارل أبراهام فى الحلم والأسطورة ؛ فما من شيء سوف يشفع للراوى فى أعين هؤلاء المعممين الذين توقف بهم الزمن ؛ وتلك هى مرحلة النفى .

وفى أثناء هذا كله ذكر اسم الجامعة[٣٢] ؛ وكانت هى ذروة الصراع وبداية السعى ؛ سعى أوديب أيضا لكشف سر الوباء الذى يجتاح المدينة «وإذن فإنكم لا توقظون بهذا الحديث رجلاً نائما ، تعلمون أنى سفحت كثيرا من الدمع ، وأنى فكرت فى كثير من الوسائل إلى النجاة ، فلم أجد إلا وسيلة واحدة ظفرت بها بعد طول تفكير ، فلم أتردد فى ابتغائها والالتجاء إليها ؛ فقد أرسلت كريون ابن منيسيوس إلى معبد أبولون ليعلم من الإله ماينبغى أن أصنع»[٣٣] .

وتتردد فى ثنايا النص الحسينى المعانى نفسها ؛ فكم ترك فى مصر من شرور ! وكم تخفف من أعباء أثقلت نفسه قبل خروجه ![٣٤] .

٢- مقتل الأب : تقول مارى دلكور فى كتابها عن أوديب وأسطورة الغازى : «أظننى أستطيع أن أجزم بأن الصراع بين الأب والابن منشأه طقس الصراع حتى الموت ، الذى يسمح فى المجتمعات البدائية - للملك الشاب أن يخلف الملك المسن»[٣٥] . ألا تنطبق هذه الأقوال على الراوى أو أسطورة الغرب ، أو ربما أديب وأسطورة الغرب ؟ وقد يفسر ذلك أيضا بأن الخلافة عن طريق القتل أساسها مبدأ عجز الملك المسن عن القيام بالتزاماته الملكية ؛ فمن «فقد قدرته الجسمانية لا يستطيع أن يورثها عن طريق الإشعاع ، كما يتحتم ذلك على الملك الصالح»[٣٦] .

وتتسم هذه المرحلة الثانية بإرادة صارمة تشكل الذات وتبحث عن المخرج ؛ حتى لو اضطرت إلى خرق المقدس . فالراوى يعلم أنه بدون فدية أساسها العنف لا تقوم قائمة لهذا البلد ، ولا لهذا الفكر المكبل بالخرافات ؛ فهذا المناخ لن يستقيم دون قسوة . ويدفعه ذلك كله إلى مواجهة «التيمة»الآسيوية الخاصة بالنفى إلى الغرب ، التى تغنى بها السهروردى - كما يلاحظ بيرك - بتيمة أخرى هى تيمة الخلاص عن طريق حضارة البحر الأبيض المتوسط ، التى يعتقد أنه يستطيع - من أجل شعبه - أن يقبل ثمارها ، وأن يوصل أصواتها»[٣٧] .

لم يكن أوديب يرغب حقاً فى قتل لايوس فى مفترق الطرق ، ولكن كان لابد من إيجاد طريق ؛ كان لابد له أن يمر : «فلما قارب المكان ذا الشعب الثلاث ، رأيت عجلة يقودها مناد وعليها رجل كالذى وصفته لى ؛ وكانت العجلة تدنو منى . فيدفعنى قائد العجلة ويدفعنى الشيخ أيضا فى عنف لينحيانى عن الطريق ، فأثور وأضرب القائد الذى نحانى . وإذا الشيخ ينتظر حتى أحاذى العجلة ، ثم يرفع سوطه المزدوج ويهوى به على رأسى . وقد أدى ثمن هذه الضربة غاليا ؛ فما هى الا أن أصبت على رأسه عصاى بهذه اليد التى ترين فيهوى صريعا»[٣٨] . أليست أصداء هذا الفعل هى التى تتردد : «وكان يحبب العنف إلى الفتى ويرغبه فيه ، ويزين فى قلبه الجهر بخصومة الشيوخ والنعى عليهم فى غير تحفظ ولا احتياط»[٣٩] فهو يرى أنهم «آفة هذا الوطن ؛ يحولون بينه وبين التقدم»[٤٠] . . . ويتشكل الصراع فى منحى آخر من خلال مواقف أكثر ارتباطاً بالمنهج العلمى : « . . . يجب حين نستقبل البحث . . . أن ننسى قوميتنا ، وأن ننسى ديننا . . . إنا إذا لم ننس قوميتنا وديننا وما يتصل بهما فسنضطر إلى المحاباة وإرضاء العواطف ، وسنغل عقولنا بما يلائم هذه القومية وهذا الدين . وهل فعل القدماء غير ذلك ؟»[٤١] و« . . . لنجتهد فى أن ندرس الأدب العربى غير حافلين بتمجيد العرب أو الغض منهم ، ولا مكترثين بنصر الإسلام أو النعى عليه . . . ولا وجلين حين ينتهى بنا البحث إلى ما تأباه القومية ، أو تنفر منه الأهواء السياسية ، أو تكرهه العاطفة الدينية»[٤٢] . وإذا كانت العلاقة بالآخر قد لجأت إلى سلاح الشك الديكارتى لتتوغل فى ثنايا الذات ، فإن هذه العلاقة تعتمد أساساً على معطى ضرورى ، ألا وهو المنهل الأول لهذا الفكر : وتصبح الحضارة اليونانية هنا هى العلة التى تسمح بتشكل الوعى بالذات ، الذى لولا رغبتها - تلك الذات - فى الإبقاء على جذورها لكانت جديرة بأن تحول «هذا الفتى تحويلاً خطيراً ، يفنيه فى العلم الأوروبى إفناء»[٤٣] .

فإذا كان الصراع مع الأب إذن قد بدأ منذ زمن ، فإن مقتله قد تم من خلال المبالغة فى التغريب . «وإذا كان فى مصر الآن قوم ينصرون القديم وآخرون ينصرون الجديد ؛ فليس ذلك إلا لأن فى مصر قوما قد اصطبغت عقليتهم بهذه الصبغة الغربية ، وآخرون لم يظفروا منها إلا بحظ قليل . وانتشار العلم الغربى فى مصر ، وازدياد انتشاره من يوم إلى يوم ، واتجاه الجهود الفردية والاجتماعية إلى نشر هذا العلم الغربى - كل ذلك سيقضى غدا أو بعد غد بأن يصبح عقلنا غربياً»[٤٤] .

ويلح تصوير الأسطورة على صورة التضامن بين الآباء أو ممثلى الآباء ضد تمرد الأبناء ، كما أن توضيح صورة الأب فى أسطورة أوديب وفى المأساة وموتيفاتها المتكررة (أبولون - لايوس - تيريسياس) يساعد على إخفاء عنف الابن تجاه الأب . «وبعد ما يقرب من نصف قرن من أزمة الشعر الجاهلى ، وبعد كل هذه المتغيرات التى هزت مصر ، وأولها الاشتراكية الناصرية ، فإن شيخ الأزهر امتنع عن الاشتراك فى تشييع جنازة هذا المعلم الذى حاز تقدير العالم»[٤٥]

٣- حل اللغز (الانتصار على الوحش)

إن الحلقة الخاصة بحل اللغز تمثل فى مشروعنا النقدى حلقة وسيطة بين مقتل الأب (أو محاولة الإصلاح الفكرى ، خصوصا عن طريق إدخال المفهوم الاجتماعى التاريخى فى البحث العلمى وفى النقد الأدبى ، التى أدت إلى أزمة الشعر الجاهلى) والزواج بالملكة (أو الفناء فى الحضارة الغربية وبخاصة حضارة أثينا القديمة ، مهد الحضارة على الإطلاق)(٤٦).

ولكن من الوحش ؟ إنه بلا شك - كما تقول الأسطورة - شيطان يسيطر على المدينة ويلقى فيها الذعر . ولكن هذا الشيطان هو أيضا«روح هائم لا يجد راحة ولا هدوءا»(٤٧) . إن هذا الوحش يخلق مناخا من التوتر والقلق ، ويفترس كل من يقترب منه . أليس هو أيضا : «إيديولوجية القلق»(٤٨) التى يخلقها هذا التساؤل الملح عن الأبنية الفكرية لهذا المجتمع الانتقالى الذى لا يجد بدا من النضال من أجل الاستقلال ؟

٤- الزواج بالملكة (مكافأة البطل)

فى هذه المرحلة من الأسطورة يتم الزواج بعد حل اللغز ، ودون معرفة مسبقة بالملكة : «قديما ، كان على المنتصر أن يقهر الوحش ، ويحل اللغز ، لكى يقترن بالأميرة» (٤٩) . ولكن أليست هذه المواجهة مع الوحش هى فى الواقع من الاختبارات الأساسية التى يمر بها الشاب الذى يؤهل للزعامة ؟(٥٠) ويقهر أوديب الوحش ، ويؤكد عظمته بوصفه إنسانا ، ويحل «هيمنة العقل الغربى» مشكلة البحث عن غموض الهوية المصرية : من نحن ؟ وماذا نفعل ؟ ويتم الارتباط من خلال طريق شاق - بالحضارة الأم (٥١) .

وإذا كان واقع النص الحسينى يتمسك بالكثير من معطيات التراث العربى كأساس للثقافة المصرية ، ويعده جزءا أساسيا من الهوية المصرية ، فإن العلاقة بالآخر تظل علاقة انبهار .

٥- اكتشاف خرق المحارم : نهاية مأساوية .

لكن هذا الزواج الذى تم إنما قد تم من خلال عناق الحب والموت . ويظل الإثم قائما ، ويضاف إلى مقتل الأب الزواج بالأم ، وإن كانت بعض الأساطير تفصل بين الزواج بالأميرة والزواج بالأم ، الذى لا يتم بهذه الصورة المباشرة إلا فى أسطورة أوديب . ثم يلى ذلك الاكتشاف والرغبة فى القصاص من النفس أولا ، ومن الزوجة - الأم - ثانيا . «كان يذهب إلى غير وجه يسألنا أن نعطيه سيفا ، وأن ننبئه عن مكان امرأته . . . وهناك نرى امرأته وقد خنقت نفسها . . ينزع المشابك الذهبية . . ثم يدفع بها فى عينيه»(٥٢) ويختار صاحبنا فى ذلك الشاب (أو الكهل) العائد من «أوربا» ، حامل الشهادات ، الذى يرطن بعدة لغات أجنبية . . . وقد هزه الزهو ، وتعاظمت ثقته فى النفس ؛ ثقته فى علمه الحديث ؛ فى أدبه الحديث . . . وهاهو ذا يتكلم كما لو كان «أبولو» يلهمه ، وقد ينبئك بكل ثقة أن مسألة القديم «قد ولت من زمن» ، فإن هذا الشاب وأمثاله ليسوا سوى ضحايا «الحضارة المعاصرة» . وقد عبر النص الحسينى عن هذه المصادرة ، بالرغم من استمرار الاعتقاد بأن الجوهر الثابت «لهذا العقل السرمدى . . جوهر متميز بمعنى من المعانى . إنه لا يبسط ظله المطلق إلا على مناطق محددة ، ولا يتجلى أوضح ما يكون إلا من خلال حقب بعينها لأمم متميزة . إنه عقل غربى بالدرجة الأولى . بدأ اكتماله فى اليونان ، ويتحرك مع الرومان ، ويوحد بين الشرق والغرب على يدى الإسكندر وقيصر باسم اليونان مرة، واسم الرومان مرة ، ويتجلى عبر المسيحية والإسلام ، ليولد من جديد مع النهضة الأوربية (٥٣). ونحن لا ندين هذا التصور ، ولكن نعتقد أن العلاقة بالآخر لابد أن تتبلور من خلال إشكالية لايكون فيها الآخر هو المثل الأعلى للتقدم والتطور - خصوصا أنه هو نفسه لم يعد يعتقد ذلك . وإذا كان لابد لنا من البحث عن نموذج ، فلم لا نوجه أنظارنا إلى تجربة الشرق الأقصى ؟

ب - عناصر الحكاية (نموذج لاريفاى)

نجمل المرحلة الثانية من القراءة فى خطواتها الأساسية التالية :

١ - حالة التوازن الأولى :

الريف - الأسرة - بداية المرض .

مستوى السطح :

(أ) مكون سردى : البصر/العمى

(ب) مكون خطابى : صور بلاغية مستمدة من حاسة السمع : علاقات عائلية - علاقات الطفولة - علاقات الصداقة .

مستوى العمق :

(أ) شبكة علاقات : الخرافة - الجهل - الفقر .

(ب) نسق عمليات : قيمة أساسية : الخوف .

٢ - حدث مغير للأوضاع :

السفر - الأزمة الأزهرية - الجامعة .

مستوى السطح :

(أ) مكون سردى : استيقاظ الوعى .

(ب) مكون خطابى : صور بلاغية مستمدة من حاستى السمع والشم : علاقات الإقامة فى المدينة - فى دور العلم - يقظة الغرائز .

مستوى العمق :

(أ) شبكة علاقات : قهر الزيف - الرغبة فى الخلاص .

(ب) نسق عمليات : قيمة أساسية : الجرأة .

٣ - الاختيار : لقاء الغرب .

مستوى السطح :

(أ) مكون سردى : الانبهار .

(ب) مكون خطابى : صور بلاغية مستمدة من صحوة الغرائز : علاقات المأكل والمشرب - علاقات ممارسة اللذة الحسية عن طريق الآخر .

مستوى العمق :

(أ) شبكة علاقات : الحل - الوعى بالدور المتفرد .
(ب) نسق عمليات : قيمة أساسية : المنبع .

٤ - حالة توازن نهائية :

(تكون فى تقديرنا مؤقتة أو متذبذبة) : استعراض الإنجاز .

مستوى السطح :

(أ) مكون سردى : التعليم .
(ب) مكون خطابى : صور بلاغية مستمدة من أعمال العقل : علاقات التأمل الدينى - علاقات الشك - علاقات الاكتشاف .

مستوى العمق :

(أ) شبكة علاقات : الاعتراف بالتجاوز - التمسك بالحل (نسبيا) .
(ب) نسق عمليات : قيمة أساسية : تحمل النتائج (كبش فداء ؟ فارس ؟) .

هوامش

(١) Valery, P: Tel Quel I Pleiade, t. 11, Paris, 1960, P. 581.
(٢) طه حسين : مقدمة الصحف المختارة من الشعر التمثيلى عند اليونان ، المكتبة التجارية القاهرة ، ١٩٢٠ ، ص ٨ .
(٣) طه حسين : فلسفة ابن خلدون ، بيروت ، ١٩٧٥ ، ص ١٦٦ .
(٤) طه حسين : مقدمة الصحف المختارة ، ص ٩ .
(٥) طه حسين : حافظ وشوقى ، مكتبة الخانجى ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ٤٥ .
(٦) طه حسين : نفسه .
(٧) طه حسين : مستقبل الثقافة فى مصر ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ٣٩ .
(٨) طه حسين : رحلة الربيع والصيف ، بيروت سنة ١٩٥٧ ، ص ١٠٩ .
(٩) جابر عصفور : المرايا المتجاورة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣ ، ص ٢٣٦ .
(١٠) Ricoeur, P . Le Conflit des Interpretations ed. Seuil, Paris 1966, p. 25.
(١١) Ricoeur, P. : Finitude et Culpabilite t.II,ed. Montaigne, Paris 1960, p.24 .
(١٢) Sophocle : Oedipe - Roi, trad. Robert Pignarre, ed. Garnier, Freres, Paris 1943, p. 196.
(١٣) Girard, R : La Violence et le Sacrè, ed. Grasset, Paris 1960 , p. 152 .
Girard, R. : Des Choses Cachees Depuis la Fondation du Monde, ed. Grasset, Paris 1962.
(١٤) Vernant, J.,P. et Vidal-Naquet P. Mythe et Tragedie en Grece Ancienne, Maspero, Paris 1973, p.507 .
(١٥) طه حسين : الأيام جـ ٢ بيروت ، ١٩٧٤ ، ص ١٦٧ - ١٧٠ .
(١٦) نفسه .
(١٧) Hussein, T : Au Dela du Nil textes choisis et présentès par Berque, J. , Gallimard, Paris 1977 p. 11.
(١٨) طه حسين : الأيام جـ٤ - بيروت ، ١٩٧٤ ، ص ٥٣١ .
(١٩) Fergusson, F.: The Idea of a Theater .
(٢٠) Sophocle, op. cit , p. 215.
(٢١) Berque, J., op cit, p. 11 .
(٢٢) طه حسين : الأيام جـ ٣ بيروت ، ١٩٧٤ ، ص ٣٠٤ .
(٢٣) نفسه .
(٢٤) نفسه ، ص ٣٠٥ .
(٢٥) طه حسين : الأيام جـ٢ ، ص ١٥٣ .
(٢٦) نفسه ص ١٦٣
(٢٧) نفسه .
(٢٨) جـ٣ ، ص ٣٨٦ .
(٢٩) نفسه ، ص ٣٩٨ .
(٣٠) نفسه ، ص ٣٩٩ .
(٣١) نفسه ، ص ٤٠٣ .
(٣٢) نفسه ، ص ٣٨٦ .
(٣٣) Sophocle, op. cit. p. 162.
(٣٤) جـ ٤ ، ص ٥٣٦ .
(٣٥) Delcourt, M. : Oedipe ou la legende du conquerant, ed. Belles-lettres, Paris 1981, p. 69 .
(٣٦) Frazer, J. Golden Bough, Macmillan, 1974, p 350 .
(٣٧) Berque, J. op. cit . p. 16.
(٣٨) Sophocle, op. cit. p. 190.
(٣٩) طه حسين : الأيام جـ٣ بيروت ، ١٩٧٤ ، ص ٤١٧ .
(٤٠) نفسه .
(٤١) طه حسين : فى الشعر الجاهلى ، مطبعة دار الكتب المصرية القاهرة ، ١٩٢٦ ، ص ١٢ .
(٤٢) نفسه .
(٤٣) الأيام جـ٤ ، ص ٤٥٣ .
(٤٤) طه حسين : فى الأدب الجاهلى ، ص ١٢٦ .
(٤٥) Berque , J. op. cit. p. 17.
(٤٦) قد يقدم هنا اعتراض : إن أوديب وجد نفسه أمام أمه الحقيقية فى حين أن قاص النص الحسينى اختار تلك الأم . وهنا نود لو عاد القارىء إلى إحدى محاورات أفلاطون (محاورة تيميوس) حيث يقوم سولون بدور المسافر اليونانى الذى يقص عليه كاهن من مصر القديمة قصة الأطلانطيد أو القارة المفقودة . وقد نجد هنا الخيط الذى يربط اليونان القديمة بالحضارة الفرعونية ، ومن ثم فإن اختيار تلك الأم قد وضع قاص النص الحسينى أمام أمه الحقيقية .
(٤٧) Delcourt, M. op. cit, p. 140 .
(٤٨) Berque, J. op. cit, p. 29.
(٤٩) Delcourt, M. op. cit., p. 222.
(٥٠) نفسه .
(٥١) الملاحظة نفسها الخاصة بأصالة الأم ، بخاصة وأن جنبات نص الأيام تردد الكثير من المعلومات عن مصر الفرعونية .
(٥٢) Sophocle, op. cit., p. 210.
(٥٣) جابر عصفور : نفسه ، ص ٢٣٧ - ٢٣٨ .

الشكل والصنعة في الرواية المصرية

تأليف على جاد

عرض ومناقشة: شكرى محمد عياد

بإرادة مصر أو بغير إرادتها تلقت - قبل شقيقاتها العربيات - صدمة الزحف الغربي ؛ وبإرادة أبنائها أو بغير إرادتهم تعلموا من الغرب وقاوموه في الوقت نفسه ، قبل أن يشعر إخوانهم في سائر الأقطار العربية بضرورة التعلم منه كضرورة مقاومته . هذه هي حقيقة الدور المصرى في التاريخ العربي المعاصر : لا فضل فيه لأحد على أحد ، بما أن السبق الزمني وحده لا يستتبع فضلا ؛ ولكن فيه أن تاريخ مصر وثقافتها وأدبها في العصر الحديث يعنى كل مثقف عربي مهما يكن موطنه ؛ لأن مصر هي «الحالة» النموذجية التي يدرس من خلالها الوضع الحاضر لبلده ولسائر البلدان العربية ، كما يمكنه - بناءً على معرفته بالعوامل المؤثرة في الحاضر - أن يتدخل لتوجيهها نحو صالح المستقبل .

وليس هذا موضع البحث عن الوحدة والتعدد في الثقافة العربية المعاصرة . ولكننا نلاحظ أن الدراسات الأدبية التي تحدد مجالها بقطر عربي معين - مصر أو غيرها - تميل غالباً إلى اعتماد فرضية متناقضة ، تسلم بها ضمنا كما لو كانت بديهية علمية ، وهي أن هذه الوحدة القطرية تعني وحدة ثقافية متميزة ؛ ومن ثم يتجه الباحث - واعياً أو غير واع - إلى استخلاص الخصائص المميّزة للأدب المصري أو السوري أو العراقي ، وإبراز هذه الخصائص على حساب السمات المشتركة بينه وبين الإنتاج الأدبي المماثل في سائر الأقطار العربية . ألفنا ذلك حتى كدنا نقبل هذه الفرضية كما لو كانت بديهية علمية حقا ، مع أن دعوى الإقليمية حين طرحت في البيئات الجامعية عندنا لم تستند إلى أكثر من قاعدة بيولوجية عامة ، تقول إن للبيئة المادية تأثيراً في الكائن الحي ، مع شواهد قليلة من التاريخ الثقافي لا تكفي مطلقاً لتعميم القول بأن الأدب في كل إقليم من أقاليم العربية يكوّن وحدة متميزة . وينبغي ألا ننسى في هذا المقام أن مدلول «الإقليمية» لم يكن واضحاً قط : هل يراد به وحدة جغرافية أو وحدة عرقية أو وحدة سياسية ؟ ومعلوم أن تمايز الوحدات الجغرافية (من جبال وسهول ووديان وصحارى الخ) لم يمنع قط من التئامها في وحدة سياسية أو ثقافية مشتركة ، وأن الأعراق اختلطت بين الشعوب في المنطقة العربية الإسلامية بحيث يصعب أو يستحيل التمييز بينها على أساس جنسي ، وأن الوحدات السياسية رسمتها المطامع الشخصية قديماً ، والاستعمارية حديثا .

لعل الفكرة الإقليمية لم تكن محتاجة - في أول عهدها - إلى مثل هذا التحديد ، لأنها لم تطالب بأكثر من رصد الآثار التي تتركها البيئة في الأدب . وسواء وسعنا مدلول البيئة أو الإقليم أو ضيقنا هذا المفهوم فإن اعتبار التأثير وارد في كل بحث علمي . وإذا كان البحث العلمي في الأدب مطالباً بأن يدرس خصائص التيار أو المدرسة فلماذا لا يدرس خصائص البيئة أيضا ؟ على أن الاتجاه الذي سارت فيه الإقليمية - منهجاً في الدراسات الأدبية - يصلح أن يؤخذ مثالاً على ما للأوضاع العملية من أثر في توجيه الفكرة العلمية ، وخصوصاً إذا كانت هذه الفكرة - في أصل نشأتها - مفتقرة إلى الوضوح والتحديد . فقد غلب التخصيص الإقليمي على الدراسات الأدبية الجامعية ، حتى كاد ينسى أن هذه الأقاليم تشترك في تراث ثقافي واحد ، وتقاليد فنية

---

* ظهرت هذه الدراسة في كتاب بعنوان :
From and Technique in the Egyptian Novel

واحدة ؛ وراح بعض الباحثين ينسبون بعض هذه التقاليد إلى بيئة بعينها ؛ ويعنون أنفسهم فى الربط بينها وبين مزاج الشعب وطبيعة الإقليم الخ . والغريب أن هؤلاء الباحثين قلما يلاحظون الصلات التى تربط أدب إقليم ما بأدب إقليم آخر - على فرض أنهما أدبان متمايزان - كما يربطون بين أدب إقليم عربى ما والآداب الأوروبية الحديثة أو المعاصرة ، وفقاً لما تعلموه من مناهج الأدب المقارن .

هذه هى الإشكالية الأولى التى يثيرها عنوان البحث ، وهو عمل ضخم ، نال به المؤلف درجة الدكتوراه من جامعة أكسفورد منذ عشر سنوات تقريباً ، ولكنه لم ينشر إلا فى هذا العام (١٩٨٣) . وليست هى الإشكالية الوحيدة ، كما أنها لا تنحصر فى العنوان . وجميع هذه الإشكاليات راجع إلى المنهج ، وعليها وحدها يدور هذا المقال ؛ إذ إننا لم نجد فى هذه الدراسة الضخمة معلومة واحدة نزعم أننا نملك تصويبها ، أو حكماً ظاهر البطلان بحيث يمكننا مناقشته بعيداً عن الاعتبارات المنهجية . كذلك يجب أن ننبه إلى أننا إذ نناقش هذه الإشكاليات لا نزعم أننا نقدم حلولاً كافية لها . فالبحث الأدبى - فى مجموعه - لا يزال بعيداً عن الاهتداء لمثل هذه الحلول . ولكننا نرى أن توجيه الاهتمام نحو قضايا المنهج هو المطلب الأساسى للدراسات الأدبية فى وقتنا هذا ، حين أخذت هذه الدراسات تخرج من طور الملاحظات الانطباعية والتعليلات التحكمية إلى الطور العلمى .

ويلزم قبل ذلك أن نقدم عرضاً موجزاً لأقسام الرسالة :

حدد المؤلف مادته بالحقبة الممتدة من ١٩١٢ إلى ١٩٧١ . وقصرها على ما سماه «الروايات ذات القيمة الأدبية» ، كما استبعد منها : (أ) الروايات التاريخية ، (ب) الروايات المحلية (كالتى تدور أحداثها فى الإسكندرية أو فى بلاد النوبة) ، (ج) الروايات التى ألفتها نساء . وأبدى أسفه لكونه تعمد ذلك منذ البداية ، ولكنه اعتذر ، فى الوقت نفسه ، بأن القسم الثالث على الخصوص يكون وحدة قائمة بذاتها ، ولم يبين حجته فى ذلك .

ثم إنه قسم هذه الحقبة الزمنية كما يلى :

١ - من البداية إلى قيام الحرب العالمية الثانية .

٢ - من قيام الحرب العالمية الثانية إلى حركة ١٩٥٢ .

٣ - السنوات الأولى من الثورة .

٤ - أواخر الخمسينيات وما بعدها .

وهو يجمل أسس هذا التقسيم بقوله (فى مستهل القسم الرابع) :

«إن تطور الرواية فى مصر (وربما فى غيرها أيضا) يتبع التطور السياسى - الاجتماعى والثقافى ، أو يسير موازياً له . فالمرحلة الأولى ركزت على قضايا ثقافية وقومية ؛ والمرحلتان الثانية والثالثة على اهتمامات سياسية اجتماعية ، فى حدود النظام الذى عاصرته كل منهما ، وطبقاً لطبيعة هذا النظام ؛ أما المرحلة الرابعة فتركز على اهتمامات إنسانية عامة ، مطلقة إلى حد ما ، وبعيدة إلى حد ما . وقد اضطررت أن أستعمل كلمة (ركزّت) لأنى لم أجد واحدة من هذه المراحل اقتصرت على نوع معين من الاهتمامات . فالمرحلة الرابعة مثلا تحتوى على اهتمامات سياسية اجتماعية ، وخصوصا ما يتعلق منها بخيبة الأمل فى النظام ، على نحو ما بينت» . (ص ٢٦١)

ويتبين من هذه الفقرة أن المؤلف يجعل «الاهتمامات السياسية الاجتماعية أو الثقافية» أساس التصنيف . وسنناقش هذه القضية بشىء من التفصيل فيما بعد ، ولكننا نكتفى الآن بملاحظة أن هذا التناول يبدو مخالفاً لما يدل عليه العنوان من أن البحث يهتم اهتماماً أصليا بالشكل والصنعة . والمؤلف لا يعنى بتبرير هذه المخالفة ، فيما عدا قوله إن تطور الرواية يتبع أو يوازى التطورات الثقافية أو الاجتماعية السياسية ؛ وهو قول لا يمس العلاقة بين «الشكل والصنعة» من ناحية ، وتلك التطورات الثقافية والاجتماعية من ناحية أخرى . ولكنه يعمد إلى البدء «بالاهتمامات» التى يمكنه تمييزها فى كل مرحلة ، ثم يتبع ذلك بالحديث عن الصنعة والأسلوب . وبناء على ذلك يمكن أن يتحدث عن العمل الواحد أكثر من مرة ، بحسب ما يتضمنه من «الاهتمامات» أولاً ، ثم بحسب صنعته ثانيا . وقد يتساءل القارىء : لماذا اختار المؤلف أن يفصل أقسام «الاهتمامات» ، فيتحدث فى الفصل الأول عن النزعة المحلية ، والاهتمام بالموضوع الغرامى الرومنسى أو المثير ، والتحليل النفسى ، الخ ، فى حين نراه إذا جاء إلى « الصنعة » تحدث عنها حديثا مجملا ، مع أن للصنعة أقساما معروفة فى نقد الرواية ، كزاوية الرؤية ، والزمن الروائى ، الخ . ؟ ولكننا نؤجل مناقشة هذه النقطة المنهجية أيضا .

أما الذى يجب تسجيله ونحن بصدد هذا العرض المحايد فهو أن للمؤلف مسلكين مختلفين حين يتناول «الاهتمامات» ، وحين يتناول «الصنعة» . فهو فى الأولى مؤرخ صرف ، معنى ببيان منابع الاهتمامات أو الأفكار ، إنْ فى البيئة الاجتماعية السياسية ، وإنْ فى المصادر الأدبية ، وإن شفّت طريقة العرض أحياناً عن موقف المؤلف من هذه الاهتمامات أو الأفكار . ولكنه حين يتناول الصنعة ناقد لديه معايير للرواية الفنية الجيدة ، فهو يبحث فى كل عمل ، وفى كل مرحلة ، وفى الحقبة التى يدرسها إجمالاً ، عن مدى انطباقها على هذه المعايير . ولكننا - نحن القراء - لا نستطيع أن نتبين هذه المعايير بوضوح . فهو يقول فى «خاتمته العامة» :

«ولقد كان للتأثر بأعمال سارتر (أو بجوانب معينة من أعماله) وكامى ومسرح العبث نتائجه فى الميل إلى تهديد آفاق الرواية . فغلبة الاهتمام بالعلاقة بين الإنسان والكون ، أو بين الفرد والمجتمع - كما هى الحال فى الروايات التى تدور على «العبث» أو الاغتراب أو كليهما - لابد أن تؤدى إلى تحويل الانتباه عن العلاقة بين شخص وشخص . كذلك يفتقد المرء غالباً ذلك التفاعل الخفى والمتوتر بين أشخاص مثقفين ، أذكياء ، يمتازون

بدقة الفكر، وحدّة العاطفة، وفصاحة العبارة، ويختلف بعضهم عن بعض فى المزاج أو التوجّه أو الجنس. فليس ثمة مهارة كافية فى ملاحظة شيات المعانى والأحاسيس وتحليلها وتصويرها، حتى يأتى التعبير عنها مبتكراً ودقيقا ورهيفا. قد نجد هذا اللون من رهافة الفكر والإحساس والتعبير هنا وهناك فى أنضج أعمال عبد الحليم عبد الله (مثل «البيت الصامت») ويوسف إدريس (مثل «البيضاء» و «العيب»)، وإن جاء غالباً من قبل المؤلف أو المؤلف الضمنى، أو الراوى مباشرة، عوضاً عن مجيئه من قبل الشخصيات الممثلة بصورة مقنعة. وأقرب من رأيناهم إلى ذلك هما عبد الحليم عبد الله ويوسف إدريس. ولكن حتى عندهما يظل البون بعيداً بين ما يحققانه وما يجده المرء - مثلا - فى الروايات أو المسرحيات الإنجليزية الجيدة، أو فى إحدى «مسرحيات الأربعاء» الجيدة فى الإذاعة البريطانية، أو فى مسرحية ممتازة مما يقدم على مسارح الوست إند. أو انظر إلى الفرق بين ما نجده فى «الغثيان» أو «طرق الحرية» لسارتر وما نجده فى روايات أولئك الروائيين المصريين الذين وقعوا تحت تأثير الأفكار والمواقف الوجودية فى رواياته؛ فإن عملهم تنقصه رهافة فكر سارتر وتعبيره؛ لا أستثنى من ذلك نجيب محفوظ نفسه، على الرغم من نجاحه الكبير.» (ص ٤٠٧).

فهذه الفقرة تبين بوضوح أن ذوق المؤلف الروائى قد انطبع بصنعة هنرى جيمس (وإن استشهد هنا بسارتر - وليس الفرق بينهما من حيث الصنعة الروائية بعيداً على كل حال). وهو عن هذا الذوق يصدر فى معظم مآخذه على الروائيين المصريين، كما أخذ على محمود طاهر لاشين تنقله بين العاطفية والكاريكاتورية (ص ٧١)، وعلى نجيب محفوظ نقص الدرامية فى «القاهرة الجديدة» (ص ١٧٣) والإملال فى «السراب» (ص ١٧٥)، وعلى الشرقاوى التحولات المفاجئة فى شخصياته (ص ص ٢٢٨ - ٢٢٩).

ولكنه - من جهة أخرى - يأخذ على فتحى غانم (ص ٣٣١) وشوقى عبد الحكيم (ص ٣٣٤) ونعيم عطية (ص ٣٥٨) أنهم يقتبسون صنعة «الحداثة» فى الرواية مع أن «الرؤية» عندهم لا تتطلب مثل هذه الصنعة. فهو إذن يجعل الصنعة خاضعة للرؤية، لا لأية معايير مطلقة. وإذن فما الذى نأخذه على الروائيين المصريين بالضبط؟ هل نأخذ عليهم أنهم لا يملكون «رؤية» هنرى جيمس، أو سارتر، أو سترندبرج، أو نأخذ عليهم أنهم لا يتقنون «صنعة» هؤلاء؟ وكيف نعيب عليهم نقص «الرؤية» أو ضعفها ونحن لا نملك معياراً لهذه الرؤية، وكل ما لدينا هو «اهتمامات» من ناحية، و«صنعة» من ناحية أخرى؟ وكيف نحاسبهم على مدى إتقانهم للصنعة ونحن نعترف بأن هذه الصنعة تابعة للرؤية التى لم نهتم بالبحث عنها؟

هذه مشكلة أخرى من مشكلات المنهج.

المشكلة الأولى: تبعية أو موازاة؟

مع أن المؤلف أسقط من حسابه مادة كثيرة، دون حجة مقنعة، فإنه لم يلبث أن وجد المادة التى بين يديه تستعصى على الأطر التى حاول وضعها فيها. وإذا قلنا إن ذلك ظهر فى الفصلين الثانى والرابع بوجه خاص، فقد حكمنا بعموم الظاهرة تقريباً؛ لأن عدد الروايات التى درست فى هذين الفصلين يزيد كثيراً على ما درس فى الفصلين الأول والثالث، وخصوصاً إذا لاحظنا أن المؤلف أخرج ثلاثية نجيب محفوظ ومعظم الروايات التى كتبها فى الستينات - أخرجها من الفصول الأربعة التى قسمها تبعا للجو الاجتماعى السياسى السائد، و«الاهتمامات» التى سايرت هذا الجو. وعلى الرغم من ذلك بقى الفصل الرابع، المخصص لمرحلة الستينات، غير مستقر، كما سنرى بعد قليل.

على أن فصل هذه الأعمال - التى لا يجادل أحد فى قيمتها الأدبية - عن التصنيف الذى اعتمده المؤلف، لا يقتصر أثره على إظهار مرحلة الستينات فى صورة أقل من حقيقتها من حيث وفرة الإنتاج، بل لابد أن يؤثر أيضا فى سلامة القضايا التى يستخلصها المؤلف من الأعمال المدروسة فى هذه المرحلة. أما «الثلاثية»، وهى - بإجماع الدارسين - أهم عمل روائى بين الأعمال التى درسها المؤلف - فإخراجها من التصنيف يلفت إلى مسألة أخرى وثيقة الصلة بما نحن فيه. فقد نشرت أجزاؤها الثلاثة فى عامى ١٩٥٦ و ١٩٥٧، وكانت آخر رواية نشرت قبلها لنجيب محفوظ هى «بداية ونهاية» سنة ١٩٤٩ (كما يظهر فى ثبت مؤلفاته). وإذن فيكاد يكون من المقطوع به أنه كتب مخططها وقسماً كبيراً منها قبل ١٩٥٢. فهل يضعها المؤلف فى المرحلة الثانية أو الثالثة؟ لم يكن من السهل أن يدخلها فى المرحلة الثانية كما فعل بـ «العنقاء»، اعتماداً على تاريخ كتابتها لا تاريخ نشرها؛ ولا أن يدخلها فى المرحلة الثالثة، كما فعل بـ «الشارع الجديد» (١٩٥٢) اعتمادا على مادتها التى تضمنت إشارات إلى عهد الثورة. ومن ثم لم يكن بد من إبعادها عن التصنيف. وهذا، فى حد ذاته - يقدح فى سلامة التصنيف. على أن الأمر الأهم هو أن الثلاثية لا تمثل حالة استثنائية وإن أمكن أن نتوهم ذلك لضخامتها وطول الوقت الذى استغرقته كتابتها. فالأعمال الفنية - بوجه عام - ليست بنت يومها، ولا شهرها، ولا سنتها. ولا يبعد أن تكون بذرتها الوجدانية كامنة فى سنوات الطفولة، وأن تكون صورتها الإبداعية قد خايلت الكاتب سنوات وسنوات قبل أن تستوى أعمالاً مكتوبة. والمؤلف يعرف ذلك حق المعرفة، بدليل تحليله الذكى الدقيق للعقدة النفسية الكامنة فى أعمال نجيب محفوظ. فهل يظن أن الأعماق النفسية - سواء فسرناها بالعقدة أو الأسطورة - لا توجد إلا عند نجيب محفوظ؟ من الواضح أنه يقبل فكرة الربط بين الإبداع الفنى - عموماً - والعقد النفسية (ص ص ١٦٥ - ١٦٦)؛ فكيف يتفق ذلك مع التصنيف الذى اختاره وهو يربط الظواهر الفنية بتحولات سياسية محددة التواريخ؟ قد يقال إن المؤلف حين يختار هذا التصنيف عند بحث الرواية بالذات، يعتمد على العلاقة القوية بين هذا الشكل الأدبى والتحولات السياسية الاجتماعية (وهذا ما صرح به فى النص الذى أوردناه فى صدر هذا المقال) كما أنه لا يستبعد الطبيعة

الفنية الخاصة بكل روائى ؛ وإن لم يضعها فى مقدمة الصورة . ولكننا نسأل : هل استقام له التصنيف حتى فى هذه الحدود ؟ لقد أشرنا فيما سبق إلى أن وصفه للمرحلتين الثانية والرابعة ، وهما أحفل المراحل - حسب تقسيمه - بالإنتاج الروائى ، كان أضيق من أن يحيط بالمادة ، حتى بعد أن حذف منها ما حذف . وهذا أوان تفصيل القول فى هذه الملاحظة . أما المرحلة الثانية فبعد أن يشخصها المؤلف « بالاهتمام العميق بمسألة العدالة الاجتماعية » يجد نفسه مضطراً إلى أن يقسم المادة الروائية الداخلة تحتها قسمين : قسماً يخصصه لنجيب محفوظ وعادل كامل ولويس عوض ، وهو الذى ينطبق عليه هذا الوصف ، وقسماً يفرده لمحمد عبد الحليم عبد الله . وهذا يتميز بصفات توشك أن تكون مناقضة لما فى القسم السابق ، وهى : الإحباط ، والعاطفة الرومنسية ، والدعابة . وكأنه يؤكد فصل عبد الحليم عبد الله عن الظواهر العامة - فى تقديره - حين يقسم إنتاجه إلى « مراحل » لا تتطابق مع المراحل الأربعة التى اعتمدها ، وإن اتفقت معها فى العدد . وكلما مضى القارىء فى هذا القسم زادت دهشته ؛ لأنه لا يكاد يجد أثراً لذلك الانشغال بالعدالة الاجتماعية الذى رآه المؤلف السمة الأساسية للمرحلة . ولابد إذن من إحدى اثنتين : إما أن يكون إنتاج عبد الحليم عبد الله غير ممثل للمرحلة ، وإما أن يكون تشخيص المرحلة - أصلاً - غير دقيق .

أما المرحلة الرابعة فقد قسمها المؤلف قسمين أيضا : ما قبل المودرنزم ، والمودرنزم . وفى كل قسم درس «الاهتمامات» قبل أن يدرس الصنعة الروائية . ولكن الشىء اللافت للنظر هو أن العمل الأدبى الواحد يمكن أن يدرس على أنه يمثل «ما قبل المودرنزم» ثم تدرس بعض جوانب الصنعة فيه على أنها ممثلة للمودرنزم («الرجل الذى فقد ظله» - على سبيل المثال) . لقد اتبع المؤلف فى الكتاب كله منهجاً تحليلياً موضوعياً ، فكان طبيعياً أن يبحث العمل الواحد فى أكثر من موضع ، لكونه مشتملاً على جوانب كثيرة تتعلق «بالاهتمامات» أو بالصنعة . ولو أنه التزم بنموذج تحليل ، وبنى عليه النتائج العامة ، لكانت خطة حكيمة فى البحث . ولكنه قيد نفسه من أول الأمر بمراحل زمنية ، ومشخصات لكل مرحلة ، تقرب أن تكون «تيارات» أو «اتجاهات» ذات مدلول سياسى اجتماعى . فكان من المستغرب أن تعد رواية ما ممثلة لتيار ما من حيث الاهتمامات ، ولتيار آخر من حيث الصنعة ، ويمكن أن يجيب المؤلف عن هذا الاعتراض بأن مثل هذا التناقض واقع فعلاً فى العمل الأدبى نفسه ؛ فهو ينتمى إلى ما قبل المودرنزم من حيث اتجاهاته ، وإلى المودرنزم من حيث اقتباسه لبعض جهات الصنعة . فنقول إن هذا إذا صح لما كان التقسيم إلى اتجاهين وارداً أصلاً ، ولا سيما إذا لوحظ أن فرض المودرنزم - شكلا - على اتجاه لا ينتمى جوهرياً إلى المودرنزم ، سمة واضحة فى الإنتاج المدروس كله ، وفى الإنتاج العربى المعاصر عموماً ، كما يقول المؤلف (مثلا : ص ص ٣٥٤ ، ٣٥٨ ، ٣٥٩) .

بناء على هذه الملاحظات يمكن القول إن المسلمة التى بدأ منها المؤلف («أن تطور الرواية فى مصر - وربما فى غيرها أيضا - يتبع التطور السياسى - الاجتماعى والثقافى أو يسير موازياً له») أساءت إلى بحثه كما أساءت المسلمة الأخرى (أن للبيئة الطبيعية تأثيراً جوهرياً فى الإنتاج الأدبى) إلى أبحاث كثيرة التزمت بالتحديد الإقليمى أيضا . فالمؤلف - وهو سعودى - لم يكن معرضاً لعدوى العاطفية الوطنية فيما يتعلق بمصر (وكثيراً ما تكون مفتعلة) وما تستتبعه من البحث عن خصائص غامضة ، وتفسيرها بعلل أشد غموضاً ، ولكنه تعرض لضرر أشد ؛ إذ لم يكد يتجاوز الدلالات السطحية للأعمال التى درسها ؛ لأنه توهم أن هذه الأعمال تتبع التغيرات السياسية التى حدثت فى مصر ، وخصوصاً خلال الثلاثين سنة الأخيرة . هذا ضعف واضح فى المنهج العلمى ، مبنى - كما سبقت الإشارة - على فهم خاطىء لعلاقة الأدب بالواقع . ومن هذا المنطلق وحده نحاسبه ، وإن كنا لا ننسى أنه يؤدى - كما أدى سابقه - إلى اعتبار مصر وحدة مميزة - أو على الأصح منفصلة - عن سائر أقطار العالم العربى ، وهو خطأ علمى أكبر ، ووراءه مصالح لا شأن لها بالعلم .

ولكى نبقى فى دائرة البحث الأدبى نعود إلى المسلمة التى اعتمد عليها المؤلف ، فنلاحظ أنها تفتقر إلى التحديد من جهتين :

١ - علاقة «التبعية» وعلاقة «المسايرة» بينهما اختلاف جوهرى يقتضى اختيار واحدة منهما دون الأخرى ، ولو اختلف هذا الاختيار بين باحث وباحث ، أو بين موضوع وموضوع .

٢ - التطور السياسى - الاجتماعى والتطور الثقافى ليسا شيئاً واحداً كذلك . ويعرف علماء الاجتماع هذا الاختلاف حين يتحدثون - فى ميدانهم - عن «الفجوة الثقافية» ، أى تخلف القيم الثقافية - فى أحيان كثيرة - عن التغيرات الاجتماعية .

ونتناول كل واحدة من هاتين النقطتين بشىء من التفصيل فنقول : إن القائلين بتبعية الأشكال أو الأبنية الثقافية - ومنها الأدب - للتغيرات الاجتماعية ما زالوا يجهدون أنفسهم لحل معضلات كثيرة ، منها أن مجتمعاً أقل تقدما يمكن أن ينتج أدباً أرقى مما تنتجه المجتمعات الأكثر تقدماً ؛ ومنها أن الآثار الأدبية الخالدة لا تزال تمتع الناس جيلاً بعد جيل وقرناً بعد قرن ، على الرغم من تغير الظروف الاجتماعية . ولكن القائلين بتبعية الأبنية الثقافية يلتزمون بذلك من موقف فلسفى وعملى ، يزعمون أنه صالح لتفسير كل جوانب الحياة . والحق أن مذهبهم - المادية الجدلية - يسمح لهم بتفسير كثير من الظواهر الأدبية ، وإن بقى بعضها مشكلا . ولكن الدكتور على جاد لا يأخذ بهذا المذهب ، ومن ثم يعجز عن ربط الظواهر بعضها ببعض . فأهم ما تعتمد عليه المادية الجدلية هو مبدأ التناقض . وهذا يعنى - فى المجال الاجتماعى - وجود طبقات متعارضة وأيديولوجيات متعارضة . ومن ثم يوجد فى الوقت الواحد أكثر من اتجاه أدبى واحد ، مع ما يستتبعه اختلاف الاتجاهات من اختلاف

الاهتمامات واختلاف المدارس الفنية . وبما أن الدكتور على جاد يأخذ بتفسير أحادى للمرحلة الواحدة ، فإن الاتجاهات الخارجة عن هذا التفسير تبدو عنده أنواعاً من الشذوذ . ولو أنه رفض – من أول الأمر – فكرة التبعية واختار فكرة المسايرة ، لما احتاج أن يقيم تصنيفاته – أصلاً – على مراحل سياسية اجتماعية ؛ وهو ما اضطره إلى أن يلتمس خصائص أدبية لكل مرحلة ، تتفق مع الخصائص السياسية الاجتماعية لهذه المرحلة . ففكرة المسايرة لا تقتضى أكثر من ملاحظة الصلة بين الإنتاج الأدبى والأحوال السياسية الاجتماعية . أما تصنيف الأعمال الأدبية ووصفها فإنه يكون عندئذ قائماً على تحليل الأعمال الأدبية نفسها ، تحليلاً لا يكتفى بدلالاتها الظاهرة دون دلالاتها العميقة .

على أن صلة الإنتاج الأدبى بالأحوال السياسية الاجتماعية لا تستوعب صلته بالحياة المحيطة به . وهذه هى النقطة الثانية . فهناك ما نسميه الثقافة ؛ والثقافة أوسع من النظام السياسى الاجتماعى ، لأنها تشمل الدين والعلم والفن والتراث والقيم وأسلوب الحياة وما يسمى النظرة إلى العالم ؛ وهذه كلها يمكن أن تسمى أبنية ثقافية عليا ، بالقياس إلى النظم السياسية والاقتصادية والقضائية والتعليمية الخ . وصلة الأدب بهذه الأبنية الثقافية العليا أقوى من صلته بالأبنية الثقافية الدنيا ، لما سبقت الإشارة إليه من طبيعة إبداعه وتلقيه ، التى تباعد ، كثيراً أو قليلاً ، بينه وبين متغيرات الحياة الاجتماعية . وفى ضوء هذه الصلة ينبغى النظر – أيضا – إلى موضوع المؤثرات الخارجية ، التى تدخل فى منهج الأدب المقارن . فلو كان للمؤثرات السياسية الاجتماعية وحدها أن تتحكم فى تحديد مسار الأدب لما كان للأفكار الأجنبية والأشكال الأدبية الأجنبية ذلك الأثر القوى الذى حرص المؤلف على تسجيله فى مختلف فصول كتابه . وهذه الأفكار والأشكال الأدبية تنتمى إلى الأبنية الثقافية العليا الأبطأ تغيراً والأشد تماسكاً . ومن ثم فإن اقتباسها وتمثلها يتمان غالباً بصورة جزئية وتدريجية ، وكثيراً ما تتجاور عناصر متناقضة من الثقافة المقتبسة ، أو منها ومن الثقافة القابسة ، دون الشعور بما بينها من تناقض . وهذا تفسير ما يلاحظه المؤلف من اختلاط الرومنسية بالواقعية ، فى خاصية «اللون المحلى» عند الواقعيين الأول (ص ٣٦) ، والتقاء الطبيعية بالرومنسية فى «يوميات نائب فى الأرياف» (ص ٤٢) ، واشتباه الواقعية بالمثالية عند الشرقاوى (ص ص ٢٢٨ – ٢٢٩) .

على أن أعمق أشكال التأثير والتأثر وأكثرها نجاحاً هى أشدها خفاء ؛ لأنها هى تلك التى تمتص فى الأبنية الثقافية العليا دون أن تصدم شعور القارىء أو المشاهد . ومن هنا كانت الصعوبة الخاصة فى أبحاث الأدب المقارن ؛ فإن جوانب التأثير التى تهم تاريخ الأدب أكثر من غيرها يصعب إثباتها – لشدة خفائها – إلا بأدلة نصية وتاريخية موثقة . وسأضرب مثالاً لذلك بإنتاج محمد عبد الحليم عبد الله فى المرحلة الأولى من حياته الأدبية ، التى امتدت منذ أواخر الأربعينات إلى أواخر الخمسينات .

لاحظ المؤلف أن تحليل محمد عبد الحليم عبد الله لعاطفة الحب هو السمة الغالبة على إنتاجه فى هذه الحقبة ، وأن تعمقه فى أطوار هذه العلاقة وتأثيرها فى المتحابين يجعل له مكاناً متميزاً بين معاصريه . وهذا صحيح . ولعل المقارنة بين روايته الأولى «لقيطة» (١٩٤٧) وروايته الثانية «بعد الغروب» (١٩٤٩) تدل على تطور ملحوظ فى هذه الناحية ، كما تدل على تطور مواز فى الصنعة الروائية . والذى أعرفه من زمالتى فى العمل لمحمد عبد الحليم عبد الله خلال هذه الحقبة أنه بينما كان يكتب «بعد الغروب» قرأ «الأحمر والأسود» و«دير بارم» لستندال ، كما قرأ «اعتراف منتصف الليل» لديهامل . ولم يكن – رحمه الله – يقرأ كثيراً ، ولكنه يقرأ متمهلاً متذوقاً مستفيداً ، ويتشرب ما يقرؤه كما تمتص النحلة رحيق الزهرة . والذى أرجحه – وأتمنى أن يفرغ لبحثه دارس – أنه انتفع بتحليل ستندال لعاطفة الحب ، كما اقتبس صنعة ديهامل فى «اعتراف منتصف الليل» ، والتزمها فى عدد من الروايات بعد ذلك ، فكان راويه وبطل قصته ، مثل «سلافان» بطل ديهامل ، إنساناً عادياً ولكنه شديد الحساسية ، شديد الذكاء ، بعيد عن الغرور ، قادر على السخرية من نفسه . لم تكن الدروس التى انتفع بها عبد الحليم عبد الله من ستندال وديهامل أكثر من مصادفة ألقى بها الزمن فى طريقه ، وساعدته على أن يطور فنه بالكيفية التى ارتضاها ؛ ولعله لو التقى بغيرها لكان لها تأثير مشابه . فقد كان عبد الحليم عبد الله يحاول جاهداً أن يخرج من إسار العاطفية المسرفة التى رآها الناس فى «لقيطة» ، ولعل قراء الرواية العربية كانوا يتوقون أيضا إلى تصوير أكثر ألفة وإنسانية لعاطفة الحب ، يبعد بهم عن الصورة المثالية فى رواية مثل «زينب» (على الرغم من العناصر البيولوجية الداروينية فى هذه الصورة) بقدر ما يبعد عن الصورة المثيرة التى نشرها كتاب أكثر إنتاجاً وأقل عناية بالفن .

أما قول المؤلف إن عبد الحليم عبد الله فى «غصن الزيتون» متأثر بـ«أنا كارنينا» ، اعتماداً على أن فى الروايتين تصويراً لامتزاج عاطفتى الحب والبغض ، وتشبيهاً للحرب التى شنتها الزوجة على زوجها بحرب العصابات (ص ١٩٨) فيبدو غير مقنع ؛ لأن كلا المعنيين من المعانى المتداولة (كما كان نقادنا القدماء يقولون فى بحث السرقات الشعرية) ، وإن صح مثل هذا الأخذ فإنه ليس بذى خطر .

المشكلة الثانية : تاريخ أم نقد ؟

يبدو أن التاريخ الأدبى عمل يختلف عن النقد ، وإن كنا نجدهما مختلطين فى معظم الدراسات . وأول ما ينصرف إليه معنى «التاريخ الأدبى» هو ذلك النوع من الدرس الذى يتناول الإنتاج الأدبى (لأمة أو لغة أو قطر) مجتمعاً ، ويحدد إطاره الزمانى والمكانى . ويتبع ذلك أن يبين العوامل التى أثرت فيه ، ثم يتبع ذلك أن يلاحظ تطوره . وإذا كان العمل تاريخاً أدبياً جامعاً فإنه يخص كل نوع أدبى بفصل . وهو محتاج فى تحديد هذه الأنواع وتسجيل هذا التطور إلى ما يسمى النقد الأدبى . بعبارة أخرى نحن نمارس التاريخ الأدبى على أنه مختص بمادة الأدب ، نقصد

بذلك أفكاره ومصادر هذه الأفكار ؛ ولذلك نربطه بالتاريخ العام ، ونمارس النقد الأدبي على أنه مختص بالأشكال ، وليس له ارتباط قوى بالزمان أو المكان ، ومن ثم لا نرى بأساً بأن نترجم كتب النقد الأدبي ونحاول الانتفاع بها ، ولو لم نعرف شيئاً عن التاريخ الأدبي للغة التى كتب فيها .

ومن الغريب أن تستمر ممارستنا للتاريخ الأدبي والنقد الأدبي على هذه الصورة ، مع أن ثمة أفكاراً كثيرة طرأت على مفهومنا للأدب ، وأصبحت كالمسلمات ، وهى لا تتفق مع مثل هذه الممارسة ، وأهمها - فى تقديرنا - فكرتان : أولاهما أن الأعمال الأدبية لها وجودها الخاص ؛ فمهما تضمنت من الأفكار المستمدة من عصرها ، فهى ليست مجرد مجموعات من هذه الأفكار ، بل أكثر من ذلك ، إنها لا تنتمى إلى عصر معين بقدر ما تنتمى إلى مجموع الأعمال الأدبية ككل . والفكرة الثانية أن الشكل لا يمكن فصله عن المضمون أو الفكرة - هذه هى العبارة الشائعة ؛ وأدق منها ما يقال أحياناً من أن مضمون العمل الأدبي هو شكله ، أو أن الشكل الأدبي ذو دلالة . وهذه الدلالة هى المقصودة من العمل الأدبي . لم يكن لهاتين الفكرتين تأثير واضح فى تغيير منهج التاريخ الأدبي ، بل اقتصر تأثيرهما على إشعال نار الحرب بين مؤرخى الأدب ونقاده . فنقاد الأدب فهموا منهما أن « أدبية الأدب » تنحصر فى شكله ؛ وبناء على ذلك فهم وحدهم علماء الأدب ، أما مؤرخو الأدب فإنهم فى الحقيقة مؤرخون للأفكار . فى حين ظل مؤرخو الأدب ينظرون إلى النقد الأدبي على أنه شىء بعيد عن العلم ، لأنه لا يبحث فى « وقائع » تتصل بالكتب والكتاب ، ويمكن إثباتها بطريقة يقينية أو احتمالية ، ولكنه أحكام على الأعمال الأدبية أو تفسيرات لها ، يتنافس النقاد فى تناوشها من أمكنة بعيدة ، ويظل القارىء فى غنى عنها جميعاً ، لأنه إنما يحتكم فى فهم العمل الأدبي وتقديره إلى ذوقه الخاص .

والدكتور على جاد يضع نفسه فى قلب هذه المشكلة منذ العنوان . ومع أنه يتبنى المقولة الأساسية للتاريخ الأدبي التقليدى ، ويرسم خطة كتابه على أساسها ، فهو يحاول ، بشجاعة ، أن يقدم مفهوماً معدلاً للتاريخ الأدبي يسمح له بأن يكون ناقداً أيضاً . « فالاهتمامات » التى يحددها فى كل مرحلة تقترب ، إلى حد ما ، مما يصح أن نسميه « المعانى الأدبية » ، تمييزاً لها عن الأفكار المجردة ، أو الأفكار العلمية ، أو الأفكار الشائعة (مثلاً : الحب الرومنسى ، الحب المثير ، الذنب والذات) . ولكنه - من جهة أخرى - لا يحاول أن يضع أساساً تصنيفياً واضحاً ومستوعباً لهذه « المعانى الأدبية » أو « المعانى الروائية » بمعنى أدق ، بحيث يمكن أن نقول إنه أعطانا - فى أية مرحلة فى مراحله - صورة واضحة عن « العالم الروائى » لهذه المرحلة (بفرض أن تحديد المراحل كان صحيحاً من أول الأمر) . فالتاريخ الأدبي هو ، فى النهاية ، تصنيف للأعمال الأدبية . ولعله قد آن الأوان لكى نجد أساساً مناسباً لتصنيف هذه الأعمال ، غير الأساس الزمنى ، أو مكملاً له .

أما انتقال المؤلف من بحث « الاهتمامات » إلى بحث « الصنعة » (أى من هذه المحاولات المترددة لاكتشاف العالم الروائى إلى تتبع العلاقات الشكلية بين عناصر هذا العالم) فى كل مرحلة فيبدو فيه دائماً شبه انقطاع . وسيظل السؤال مطروحاً : هل الأوفق فى محاولة كهذه أن نبدأ من عناصر الرؤية لننتهى إلى العلاقات بين هذه العناصر ، وبذلك تكتمل لدينا صورة العالم الروائى أو الشعرى ، أو نبدأ من العلاقات (أو الأشكال) لنتبين الوظائف التى تقوم بها عناصر العمل الأدبي ، وبذلك نصل إلى النتيجة نفسها ؟ ولكننا على كل حال يجب أن نتناول الجانبين (العلاقات أو الشكل والعناصر أو الوظائف) على أنهما عمل واحد متكامل .

المشكلة الثالثة : النقد : تقويم أم تفسير ؟

إذا أعطانا التاريخ الأدبي قواعد لتصنيف المعانى الأدبية فالنقد يجب أن يعطينا قواعد لاستخلاص هذه المعانى من أشكالها . وإذن فسيظل عمل الناقد موضوعياً صرفاً ، ووصفياً صرفاً ، كعمل المؤرخ الأدبي . هذا هو الوضع المأمول لكل من العلمين . ومؤلفنا الذى نراه فى الفصلين الأولين من كتابه على الخصوص مؤرخاً أدبياً يسعى لحلحلة التاريخ الأدبي عن جموده ، لا ينسى أنه أيضا ناقد (تأمل عنوان الرسالة) ؛ ولذلك يفرد فى كل فصل قسماً خاصاً بالصنعة ، يتسم بالإجمال الشديد ، ربما لأنه لا يجد فى روايات هاتين الحقبتين تعقيداً فى الصنعة يتطلب حديثاً مفصلاً عنها . فإذا جاء إلى الفصلين الثالث والرابع أصبح مجال القول فسيحاً للناقد ، فتظهر المصطلحات الفنية الخاصة بالرواية ، كالإثارة والتشويق والإرجاء وزاوية الرؤية الخ . (ولو أنه كان من الممكن له ، هنا أيضا ، أن يستخدم إطاراً أكثر انضباطاً ، مستفيداً بأبحاث البنيويين فى فن القص) . وأهم من هذا أنه لا يزال ناقداً تقليدياً ، يعنيه الحكم بالجودة والرداءة أكثر مما يعنيه الوصف والتفسير . والنقد - كما تصورناه هنا - إدراك لعناصر العمل الأدبي والعلاقات بين هذه العناصر ، طبقاً لقواعد معلومة . ولذلك نسميه أحياناً بالنقد التفسيرى . ولا يعنى هذا أن العمل الأدبي الذى نتناوله بهذه الطريقة يجب أن يظهر قمة فى إبداعه ؛ فإن التفسير لا يعطيه أكثر من قدره ، وربما بين ضآلة العمل أكثر مما يبينها النقد التقليدى . فالنقد التفسيرى لا يصطنع - أو يجب ألا يصطنع - عناصر أو علاقات غير موجودة فى العمل نفسه . ولكن مثل هذا النقد لا يمكن إجراؤه إذا فصلنا بين العالم الروائى والصنعة الروائية ، بله أن ننظر إلى الصنعة فى العمل الروائى الواحد مجزأة تحت عناوين مختلفة ، طبقاً لما يسمى أحياناً « بالحيل » الروائية ، وهى أشبه بالمحسنات البديعية فى بلاغتنا التقليدية : كلاهما لا قيمة له بدون دلالة ، ولا دلالة بدون وظيفة داخل تركيب كلى .

نقد النقد:

إدوارد سعيد، العالم والنصّ والناقد (١٩٨٣)

عرض: فزيال جبوري غزول

فى قراءاتنا فى العلوم الإنسانية نقع بين حين وآخر على كتاب يثير فينا التأمل ويدفعنا دفعاً إلى الاستزادة من المعرفة ؛ فهو يفتح شهيتنا إلى الاستطلاع العلمى والتحصيل الفكرى . كما أننا قد نكتشف أحياناً فى مطالعاتنا فى الأدب قصيدة تحرك عواطفنا أو تلهب وجداننا أو تتقمص هواجسنا ، وقد نبدأ رواية تشدنا شداً ، وتحتلنا احتلالاً ، فنؤجل كل التزاماتنا لنتابع سطورها كما لو كانت رسالة من عزيز غائب . . .
أما الكتاب الذى نقوم بعرضه فيجمع على امتداد صفحاته وفى كل فصل من فصوله بين هذين الضربين من المتعة النفسية ؛ فهو مثير عقلياً ومؤثر وجدانياً . . . وبالرغم من أنه يتعرض لقضايا فى النقد والثقافة من أعقد ما يكون ومن أكثرها استغلاقاً ، فإن مؤلف الكتاب لا يفقد لحظة واحدة قدرته على التواصل مع قارئه وتشويقه ؛ هذا مع العلم أنه لا يسطّح مقومات الفكر الذى يتعامل معه ، ولا يقدمه فى قوالب جاهزة . فهو كتاب يعالج أموراً صعبة بأسلوب مكثف لغةً وتركيباً ومجازاً واستشهاداً ، ومع هذا فهو يحرّك فى القارىء رغبة إدراك الصعب ، وشهوة النفوذ إلى أعماق الممتنع .

وقبل أن أستعرض جوانب هذا الكتاب الخصب : العالم والنص والناقد[1] ، أود أن أقدم للقارىء نبذة عن خلفية هذا الكتاب وعن سياقه ؛ فالكتاب فصل فى جدلية ذاتية داخلية ، كما أنه فقرة فى حوار عام فى النقد والعلوم الإنسانية . فلنبدأ بمكانة الكتاب بين أعمال المؤلف ، وموقعه فى الحوار الذاتى .

الحوار الذاتى الداخلى

لقد أصبح إدوارد سعيد – وهو من مواليد القدس ، وخريج مدارس فلسطين ومصر وجامعات الولايات المتحدة – اسماً معروفاً ، عربياً وعالمياً ، فى الأوساط الأكاديمية والجماهيرية على السواء . فالصحف والإذاعات فى الغرب تتسابق إلى استكتابه ونقل تعليقاته ، ولكن هذا لا يعنى أن آراءه مقبولة فى كل الأوساط ؛ فهو يثير ردود فعل حادة ومختلفة ، ويدخل فى مساجلات نقدية مع معارضيه على صفحات الجرائد اليومية والمجلات الأدبية . وبما أنه يهاجم الهيمنة الثقافية والسلطة الفكرية ، فقد وقفت ضده المؤسسات المهيمنة والجماعات المُحتكِرة ، وعلى رأسها العصابة الصهيونية .

يشغل إدوارد سعيد الآن منصب رئيس قسم الأدب المقارن فى جامعة كولمبيا فى نيويورك ، كما أنه يشغل كرسى «بار» فى الأدب الإنجليزى ، وهو يشارك فؤاد مغربى فى رئاسة تحرير فصلية الدراسات العربية Arab Studies Quarterly ، وهى مجلة تنشرها المؤسسة العربية ورابطة العرب خريجى الجامعات الأمريكية فى الولايات المتحدة . كما أنه مستشار تحرير كثير من المجلات النقدية . ولسعيد كمُدرس شعبية منقطعة النظير ؛ ففى الفصول المفتوحة تمتلىء قاعة التدريس ، ويقبل على محاضراته حتى أساتذة من فروع وجامعات أخرى ؛ لأنه محاضر

مبهر ، كما أنه لا يكرر نفسه ؛ فهو يجدد باستمرار ، يستمد مادة محاضراته من آخر ما جَدَّ فى الأدب والنقد والفكر ، مقارناً ذلك بروائع الأعمال الأدبية فى الغرب والشرق ، مستشهداً بأمهات الكتب النقدية والفلسفية ، متحدثاً بطلاقة ويسر ، مندمجاً بكل جوارحه فى المعضلات الإنسانية التى يكشف عن تفاصيلها الدقيقة ببراعة ، يستفز طلابه بقدر ما يستجيب لهم ، بحيث إن المستمع يحس بأنه يشارك فى دراما ذهنية تقوم بتطهيره من أدران البيروقراطية الأكاديمية .

لقد نشر سعيد كتباً عدة ، تُرجِم بعضها إلى الفرنسية والعربية والعبرية ، ونال بعضها جوائز قيمة ، كما أنه كتب مقالات لا حصر لها . وسأكتفى فى هذا المجال بالتعليق على الكتب التى ألفها ، مع ذكر كتابين قام بجمع مادتها والتقديم لها : العرب اليوم والبدائل للغد (١٩٧٣) مع فؤاد سليمان[٢] ، والأدب والمجتمع (١٩٨٠)[٣] . أما مؤلفاته فهى كما يلى :

١ - جوزيف كونراد ورواية السيرة الذاتية (١٩٦٦)[٤] .
٢ - البدايات : القصد والمنهج (١٩٧٥)[٥] .
٣ - الاستشراق (١٩٧٨)[٦] .
٤ - القضية الفلسطينية (١٩٧٩)[٧] .
٥ - تغطية الإسلام (١٩٨١)[٨] .
٦ - العالم والنص والناقد (١٩٨٣) .

أما الكتاب الأول فهو يجمع بين خيال القاص كونراد وبين ظروف حياته عبر دراسة لقصصه ورسائله . ومادة هذا الكتاب مستقاة من الرسالة التى قدمها سعيد للحصول على الدكتوراه (هارفرد ، ١٩٦٤) وعنوانها «رسائل كونراد وقصصه القصيرة» . أما الكتاب الثانى عن البدايات فيربط بين نية الكاتب ومنهجه الأدبى ؛ وقد كان حدثاً مهماً فى النقد المعاصر ، خصصت له مجلة دياكريتكس Diacritics عدداً خاصاً ؛ وفيه عالج كبار النقاد مفاهيم سعيد فى الكتاب المذكور[٩] . أما الكتاب الثالث عن الاستشراق - وقد ترجمه الشاعر والناقد كمال أبو ديب إلى العربية - فقد أثار نقاشاً حامياً ، وفتح باب مراجعة ظاهرة الاستشراق ومفهوم الموضوعية العلمية . أما الكتاب الرابع فهو عن القضية الفلسطينية من منظور إنسانى وتاريخى ؛ ويبحث سعيد فى كتابه الخامس عن دور الصحافة فى تشويه الواقع الإسلامى وتعمية الجماهير ؛ أما الكتاب السادس الذى نحن بصدد عرضه فيمثل آخر ما كتب مؤلفنا الغزير الإنتاج عن دور النقد فى المجتمع .
ويمكننا أن نقسم أعمال سعيد إلى ثلاثيتين ؛ ثلاثية شرقية تحوى الاستشراق والقضية الفلسطينية وتغطية الإسلام ؛ توازيها ثلاثية غربية : كونراد والبدايات والعالم . لكن هذا التقسيم يتعامل مع الموضوع ، ولو تجاوزنا ذلك إلى القصد لوجدنا أن كل أعمال سعيد تنبع من الرغبة فى الربط العضوى ، فى التلاحم الثورى بين ألوان النشاط الإنسانى المختلفة . ففى كتاباته نجد الحنين الخفى إلى التكامل الخلاق ؛ إلى جدلية إبداعية أداتها الوعى وغرضها تحرير الإنسان من عبوديته واغترابه ، سواء كانا نتيجة قهر خارجى أو داخلى ، مادى أو فكرى . إنّ كونراد - موضوع كتاب سعيد الأول - أديب عالمى كتب بالإنجليزية ، إلا أنه بولندى الأصل والنشأة ؛ فهو يمثل النازح بكل همومه ومستويات منظوره المتشابكة ، كما أن الكثير من قصصه ورواياته تقع فى الشرق أو فى أفريقيا ؛ فهو قد اتخذ العالم ساحة لخياله السردى ، محاولاً احتواء العالم بكل تبايناته وتناقضاته . كما أن كونراد لم يكن متفرجاً فى وصفه لما يحدث عند اللقاء بين الشرق والغرب ، بل كان يدين التوسع الإمبريالى فى قصصه الرمزية ، ويتهم اللغة بتزوير التجربة الإنسانية وتحريفها . وبهذا يصبح كونراد بغربته ووعيه ، بازدواج رؤيته ونزوعه إلى الشمولية ، بحسّه المرهف ، بطاقة اللغة وخطورتها ، نموذجاً للإنسان المعاصر والتحديات التى تواجهه .

أما الكتاب الثانى البدايات فهو يؤكد أهمية نقطة الانطلاق فى تشكيل ظاهرة ما ، وفى رسم معالمها ؛ وهو يتجه إلى الاحتواء الزمانى بين الماضى والحاضر عبر مسيرة تربط بين التشكيلات الروائية والتطورات السوسيولوجية فى المجتمع الغربى . فبعد أن تعامل سعيد مع أديب معين فى كتابه الأول ، شارحاً العلاقات الجدلية بين القاص وحياته الخاصة ، نجده يتعامل فى كتابه الثانى مع أدب معين ، شارحاً العلاقات التى تربط الرواية بالمجتمع فى فترة معينة . أما الاستشراق فبالرغم من أن هناك عشرات المقالات التى تقوم بعرضه فإننى لم أقع إلى الآن على عرض يربطه بما سبقه من أعمال المؤلف ، وبصورة خاصة بكتاب البدايات ؛ وفيه يقوم سعيد ببحث ظاهرة الاستشراق ، راجعاً إلى أصولها وبداياتها ، كاشفاً عن أغراضها ومقاصدها ، وكيف أنها تشكل موضوعها (الشرق) أكثر مما تفحصه . والغرض من كتاب الاستشراق ليس فضح أساليب المستشرقين ونياتهم فقط ، وإنما كسر الحواجز وهدم الأسوار التى تجهل من الشرق «جيتو فكرى» . ويفتح هذه الثغرة فى المؤسسة الاستشراقية - وسعيد ليس الأول فى نقد الفكر الاستشراقى ولكنه أكثر النقاد أثراً - يكون سعيد قد مهّد لدراسات تسعى إلى آفاق جديدة ودعمها فى الوقت نفسه .

أما كتابه عن القضية الفلسطينية فهو الوجه الإيجابى لنقده الاستشراقى ؛ ففيه يقوم بدراسة لقضية إنسانية وسياسية ، ويبين أبعادها وتاريخها ، مقدماً بذلك مثالاً لكيفية التعامل مع موضوع «شرقى» . وفى كتاب تغطية الإسلام يقوم المؤلف بنقد الصحافة الأمريكية ودورها فى الإعلام عن العالم الإسلامى ، وتقديم صورة مسطحة عنه ومشوهة . وفى هذا الكتاب يهاجم سعيد شبكة من الشبكات التى تشكل الرأى العام وتهيمن عليه . فبعد أن هتك سعيد فى كتاب الاستشراق إفلاس الأكاديميين المستشرقين (طبعا مع بعض الاستثناءات) ، يقوم فى هذا الكتاب

بفضح المؤسسات الصحفية ؛ وبذلك ينتقل فى استراتيجيته من ميدان الخاص والأكاديمى إلى ميدان العام والصحفى .

أما كتابه الأخير العالم والنص والناقد فهو يمثل فى ديالكتيكية الذات حلقة تدور حول نقد النقد ، موضحة موقع النقد على خارطة ألوان النشاط الإنسانى ، داعية إلى استراتيجية نقدية فعّالة ، لا تكتفى بقراءة النصوص وتحليلها وتصنيفها ، بل إدخال هذه النصوص فى علاقات تسهم فى جدلية تحرير الإنسان .

الحوار النقدى المعاصر

ولكى ندرك الخلفية العامة التى تحيط بهذا الكتاب ، يكون من المفيد أن نرجع إلى المساجلة الحالية بين جامعة هارفرد Harvard وجامعة ييل Yale فى النقد . ولا يخفى على القارىء أن تاريخ النظرية الأدبية والنقد الأدبى فى القرن العشرين من أكثر الحقول المعرفية إثارة ؛ فقد حصل فيها تحولات وتقلبات عدة تعكس إلى حد كبير ما يجرى فى العلوم الإنسانية الأخرى . فعندما كان علم الاجتماع سابقا اندفع النقد إلى الاستفادة من مفاهيمه ؛ وعندما برز علم الألسنية الحديث استعار النقد مصطلحاته وتأثر بنظرياته ، وعندما بهر العالم الأنثربرلوجى ليفى - شتروس بكتاباته عن أساطير العالم الجديد ، بحث النقاد عن الأسطورة فى الأعمال الأدبية ؛ كما أن إحياء الكتابات الفلسفية فى النقد والبلاغة قد أدى إلى أبحاث فى الأدب تؤكد شبكة العلاقات الداخلية وبنية النص . ولو رجعنا إلى بدايات الثورة النقدية فى القرن العشرين لوجدنا أنها فى الأساس مرتبطة بالرغبة أو الطموح فى تفسير ما أنتجته الثورة الأدبية ؛ فالأدب الرمزى ومن بعده الأدب السريالى أحدثا انقلاباً فى القواعد الأدبية كان لابد أن يعقبها ثورة فى النقد حتى يستطيع أن يتعامل مع هذه النصوص المبتكرة والعصية على التفسير . وأول من بدأ الثورة النقدية هم الشكليون الروس فى موسكو ولينينجراد ، حيث أينعت حركتهم فى العشرينيات[١٠] ، ثم انتقلت إلى تشيكوسلوفاكيا ، حيث تشكلت مدرسة براغ البنيوية ، ومنها انتقلت إلى فرنسا والولايات المتحدة ، وقد تأقلمت وتلونت بالمحيط الجديد . وتشعبت الفرق النقدية ، فعُرِفَ النقد الجديد فى الأربعينيات والخمسينيات ، كما عُرِفَت البنيوية فى الستينيات والسبعينيات . ولُقِحَت البنيوية بأفكار سوسير Saussure فعُرِفت بالسيميولوجيا ، كما لُقِحَت بأفكار الفيلسوف الأمريكى بيرس C . S . Peirce وعُرِفَت بالسيميوطيقا ، ثم لُقِحَت فى الاتحاد السوفيتى وأوربا الشرقية بنظريات الفيلسوف المنطقى البولندى ألفريد تارسكى Alfred Tarski وعُرِفَت بمدرسة تارتو والسيميوطيقا السوفيتية .

ويمكننا أن نرصد خطاً ممتداً من الشكلية إلى البنيوية إلى السيميوطيقا (بتفرعاتها الأوربّية والأمريكية والسوفيتية) من جهة ، ومن جهة أخرى يمكننا أن نرصد انحناءات فى هذه المسيرة فى شكل انعطاف بما سمى بـ « ما بعد البنيوية» Poststructuralism ، أو فى شكل نكوص بما سمى بـ «التفكيك» Deconstruction . وكل من «ما بعد البنيوية» و «التفكيك» يمثل موقفاً من النقد أكثر منه مدرسة أو منهجا متماسكا . فما بعد البنيوية تذهب أبعد من البنيوية التى ركزت على البناء النصى ووحدته ، وانصرفت عن الجوانب الأخرى من الظاهرة النصية . وتحاول ما بعد البنيوية توسيع آفاق البنيوية . أما التفكيك فيرى فى النص توتراً وتناقضاً إبداعياً لا بنية محددة ؛ ويرى أن القراءات التقليدية للنصوص تعتمد على انتقاء دلالة معينة دافعها إيديولوجى ؛ بمعنى أنها قراءات غايتها تحجيم النص ليعزز النظام المُقيِّد . وبناءً على ذلك ينبغى للناقد التفكيكى - إن جاز التعبير - هدم الإجماع السائد على دلالة النصوص لا ليستبدل به دلالة جديدة ، بل لتعريته بشكل يوضح أن الصراع الداخلى فى النص لا يسمح بالجزم بمعنى ما ، وإنما يسمح بتعدد إمكانات المعانى ؛ أى ، بعبارة أخرى ، أن النص ساحة تباينات لا بيانات ؛ ساحة تفجير المعانى لا حصرها . وأعلام هذا النهج لايقتصرون فى تفكيكهم للنصوص على الأدب ، بل يصلون إلى الفلسفة وغيرها من العلوم الإنسانية . وقد شهدت الأعوام الأخيرة رواج النزعة التفكيكية . وقد ساعد على ذلك تبنى قسم الأدب المقارن فى جامعة ييل لهذا الاتجاه ، متأثرة بمنشىء النهج جاك ديريدا Jacques Derrida ، وهو ناقد - فيلسوف - شاعر فى آن واحد . كما أن الحركة النسائية الراديكالية - برفضها للتراث باعتباره تعبيراً عن الهيمنة الذكورية ، والمجتمع المبنى على نظام الأبوة - وجدت فى التفكيك نهجاً ملائماً لبرنامجها[١١] .

وقد يستنكر بعض القراء العنصر الهدمى فى التفكيك ، ولكنه أحياناً قد يكون ضرورياً ؛ فعندما يكون الموروث سيفاً مسلطاً يهدد انطلاق الفكر وحريته ، حينذاك لابد من زعزعة البناء المعرفى لكيما تُفتح آفاق جديدة . فمثلاً علم الكيمياء الحديث كان لابد له من أن يفكك مفاهيم السيمياء قبل أن ينطلق ؛ كان لابد له من أن يهدم الكيمياء الخرافية التى تصور إمكان تحويل المعادن الخسيسة إلى الذهب ، قبل إحلال الكيمياء العلمية مكانها . وككل منهج نظرى ، يبقى التفكيك - كغيره - خطراً فى يد من لا يعرف كيف يستخدمه أو أين يصوبه ، كما أنه يبقى عاجزاً عن تقديم البديل .

وخلال هذه السنة الدراسية ١٩٨٢ - ١٩٨٣ جرت مساجلة على صفحات المجلات بين هارفرد وييل حول قضية النقد ؛ فقد كتب ولتر جاكسن بيت Walter Jackson Bate مقالاً فى مجلة هارفرد هاجم فيه نهج جامعة ييل وبصورة خاصة التفكيك ، وكيف أنه قد جعل من النقد لغة خاصة لا يكاد يفهمها أحد ، وأنه يتعامل مع نصوص ليست فى صميم الأدب[١٢] . وصاحب

المقال أستاذ كبير فى جامعة هارفرد ، له كتب قيمة فى سيرة كيتس John Keats وسيرة جونسن Samuel Johnson ، وهو الآن يقوم بتحقيق أعمال كوليردج النقدية . وفى هذا المقال يلعن صاحبه تصاعد المد التخصصى ونهجه الاعتزالى ، ويفتقد فى هذا النهج شمولية تراث النهضة الذى كان يجمع بين التجربة الحياتية بأبعادها التاريخية والفردية . وهو يرى أن الثورة النقدية قد أزاحت القيم التقليدية المتعارف عليها فى البرامج الدراسية ، بدون أن تحل محلها قيماً مقبولة . ويقول صاحب المقال إنه يتعاطف مع البنيوية فقط من الاتجاهات الجديدة ؛ وذلك لأنها تتعامل مع الكليات ، ويسمى نفسه بالرغم من نهجه التقليدى « بنيوياً قلبياً » . أما التفكيك فيرى فيه انحرافاً يجمع بين عناصر تحليلية بنيوية وبين نزعة عدمية . وهو يأسف لرواج التحليل التفكيكى ولا يرى فيه ابتكاراً بل صياغة جديدة لنزعة التشكيك ، التى شاعت قديماً عند الفلاسفة الإغريق السابقين لسقراط ، وردَّ أفلاطون عليهم ، كما أنها برزت عند فلاسفة مثل هيوم (١٧١١ - ١٧٧٦) David Hume وقد ردَّ عليهم كانط (١٧٢٤ - ١٨٠٤) Immanuel Kant ولهذا فهو لا يرى داعياً للتشكيك والتفكيك اللذين يقومان بخلق فراغ معرفى . وينتهى صاحب المقال إلى الدعوة إلى دراسات فى الأدب ، تجمع بين النص وسيرة مؤلف النص ، وتركز على النصوص الأدبية الشهيرة فى الغرب وعلاقتها بالتجربة الإنسانية .

وقد ردَّ ممثل النهج التفكيكى بول دى مان Paul de Man وهو رئيس قسم الأدب المقارن فى جامعة ييل عليه ، كما دافعت عن هذا النهج الأستاذة بربارا جونسون من جامعة ييل - وهى مترجمة لديريدا - بقولها إن التفكيك نهج نقدى وليس عدميا ، ومع أنه يمثل ديالكتيكية سلبية فإنه يكشف عن التناقض المكبوت الذى يشكل النص . وهى ترد على الأستاذ « بيت » بقولها إن مفهومه للتجربة الإنسانية يقتصر على تجربة الرجل الأبيض المنتمى إلى هارفرد ![١٣]

إن كان هذا النقاش العلنى يدل على شىء فهو أن هناك أزمة فى حقل النقد ، ويمكننا أن نلخص النقد العام الموجه إلى جامعة ييل تحت باب الإفراط فى التنظير إلى درجة العبث ؛ أما النقد الموجه إلى جامعة هارفرد فهو الإسراف فى التقليدية إلى درجة إهمال كل التطورات النظرية فى الأعوام العشرين الأخيرة . ولكن ما موقف نقاد جامعة كولمبيا ، حيث يدرِّس سعيد ؟ تتقاطع فى كولمبيا التقليدية مع الطليعية ، وفيها نقاد عالميون : إدوارد سعيد ، ومايكل ريفاتير (رئيس قسم الأدب الفرنسى) Riffaterre مع زيارات دورية لكل من تزفتان تودوروف Todorov وجوليا كريستيفا Kristeva (وهما من أوروبا الشرقية) . ويبدو أن سعيد وريفاتير عصيان على التصنيف . لقد أشار الناقد الإنجليزى الماركسى تيرى إيجلتون Terry Eagleton إلى تفرد صوت سعيد النقدى واستقلاله الفكرى ، كما أنه أطلق على اتجاه ريفاتير النقدى : « ماقبل البنيوية وبعدها »[١٤] .

وربما كان سعيد عصياً على التصنيف لأنه لا ينخرط فى مدرسة نقدية معينة ، بل له تصوره الخاص . فموقف سعيد من النقد هو أنه لا يمكن أن يتوقف عند إنجازات اتجاه ما ، أو يندرج تحت راية مدرسة ما ، وإنما يجب أن يكون النقد ناقداً لنفسه ، معرِّفاً بنواقصه . ومايسعى إليه سعيد هو خلق وعى نقدى أو ملكة نقدية لا مريدين وأتباع . وعنده أن النقد اكتشاف مستمر لأوجه المحدودية وتقويمها . وقد قامت الجرائد اليومية والمجلات الأسبوعية بعرض كتاب سعيد حال طرحه فى الأسواق . وأشادت جريدة عالمية بالكتاب على أساس أنه يوفق بين أحسن ما فى النقد التقليدى وبراعة المناهج الجديدة[١٥] .

النقد العلمانى

والآن ، وبعد هذه المقدمة التى كان لابدَّ منها لنستعرض أقسام هذا الكتاب ، وهى اثناعشر فصلاً (٣٢٧ صفحة) ، تبدأ بالمقدمة وعنوانها « النقد العلمانى » وتنتهى بخاتمة عنوانها « النقد الدينى » ، وبين المقدمة والخاتمة الفصول التالية :

١ - العالم والنص والناقد .
٢ - فوضوية سويفت المحافظة .
٣ - سويفت مفكراً .
٤ - كونراد : العرض القصصى .
٥ - فى التكرار .
٦ - فى الإبداع .
٧ - الطرق المسلوكة وغير المسلوكة فى النقد المعاصر .
٨ - تأملات فى النقد الأدبى الأمريكى « اليسارى » .
٩ - النقد بين الثقافة والنظام .
١٠ - النظرية النازحة .
١١ - ريمون شواب ورومانسية الفكر .
١٢ - الإسلام والفيلولوجيا والثقافة الفرنسية : رينان وماسينيون .

سأبدأ أولاً بالقول إن القارىء يمكن أن يقرأ كل فصل على حدة ؛ فهو وحدة متكاملة ؛ فالذى يود أن يقرأ عن كونراد مثلا يمكنه أن يرجع إلى الفصل الرابع ، وإذا أراد القارىء أن يطلع على موضوع الإبداع فيمكنه قراءة الفصل السادس فقط ، إلا أن هناك امتداداً تكاملياً بين كل الفصول ، يعطينا بنية الكتاب وديالكتيكيته . وقبل أن ندخل فى تفاصيل الكتاب يجدر بنا أن نصنفه ؛ فهو دراسة فى نقد النقد ، وفى دور النقد الاستراتيجى فى المجتمع ؛ وهو يتعامل مع النقد الحديث ابتداءً من القرن

الثامن عشر إلى الثمانينيات من القرن العشرين . ويقوم الكتاب برسم خارطة مجسمة للنقد الحديث بأبعاده التاريخية ، موضحاً الاختلاف بين ما يراه النقاد وما يعجزون عن رؤيته ، رابطاً بين المعضلات النقدية المعاصرة وإسهام المفكرين الكلاسيكيين والعرب في إلقاء ضوء عليها . وكتاب سعيد ليس دراسة تاريخية عادية ؛ فهو لا يقوم برصد التغيرات ، متنقلاً من قرن إلى قرن يليه ، وإنما يستعرض المفاهيم النقدية الرئيسية في الحضارة الغربية وتشكلاتها : فالتاريخ النقدى عند سعيد ليس خطاً وإنما نسيجاً يقوم المؤلف بفرز خيوطه المتشابكة ، شارحاً نوعية تركيبه ومرتبفاته ، ومواقع ثغراته وشقوقه . وهو في كل هذا يوظف معارفه الموسوعية ، وعمقه الفلسفى ، وأسلوبه السلس .

تستخدم المقدمة والخاتمة في كتاب سعيد مصطلحى النقد العلمانى والدينى ؛ فلنعرِّف إذن ما يقصد المؤلف بهما . إن النقد العلمانى بالنسبة لسعيد هو النقد الموجه إلى الأمور الدنيوية ، ومن ثم فهو نقد يدخل في إطار التاريخى والنسبى والمتحول . أما النقد الدينى فعلى العكس ؛ هو الدخول في إطار اللاتاريخى والمطلق والثابت . ويلازم النقد الدينى التعامل مع النصوص الأدبية وكأنها مقدسة وثابتة ، كما أنه يتعامل مع المدارس النقدية وكأنها نِحَل أو مِلل . وهكذا نرى أن ما يقصد سعيد باستخدامه للعلمانى والدينى هو التمييز بين موقفين ؛ أحدهما يرحب بالمراجعة والتصحيح والتشكيك ، والآخر يصر على الحفظ والولاء واليقين . ويمكننا ، أن نقول إن سعيد يستخدم المصطلحين استخداماً مجازياً ، أو - على الأقل - هو يتوسع في استخدام دلالتيهما .

يبدأ سعيد مقدمته بالتعريف بغرض كتابه فيقول إنه يطمح إلى تجاوز أشكال النقد المعاصر ، وهى :

١ - النقد العملى كما نقع عليه في عرض الكتب أو الصحافة الأدبية .
٢ - التاريخ الأدبى الأكاديمى ، وهو امتداد لتيارات القرن التاسع عشر في الأبحاث .
٣ - تفسير الأعمال الأدبية وتذوقها على نحو ما يجرى على العموم في الأوساط الأكاديمية .
٤ - النظرية الأدبية الجديدة نسبياً .

ومع أن إدوارد سعيد قد أسهم في كتاباته في كل أشكال هذا النقد ، فإنه بكتابه المذكور يحاول تجاوزها جميعاً . كيف يتجاوزها ؟ يرى سعيد أن أشكال النقد المعاصر قد أسهمت في تقريب النصوص الأدبية وتذوقها وإدراكها ، إلا أنها - لتخصصها وصمتها تجاه ما يجرى في المجتمع - قد أصبحت منعزلة ومنفصلة عن التاريخ والمجتمع . فالنظرية الأدبية في أوربا ، كالبنيوية والسيميوطيقا والتفكيك ، كانت ثورية في الستينيات ، تتحدى المؤسسات الجامعية والمفهوم البورجوازى للإنسانية ، كما أنها تجاوزت انغلاق التخصصات للتعامل مع العقل الإنسانى والنشاط الإنسانى ككل . إلا أن هذا المد الثورى قد انحسر ليحل محله نوع من العكوف على النصوصية ، مما باعد بين المفكرين وعزلهم عن قضايا مجتمعهم . ويرى سعيد أن هذه النزعة الانعزالية تتقاطع مع زعامة الرئيس « ريجن » في الولايات المتحدة . ومما ينبه إليه سعيد في الكتاب هو العلاقة الحميمة بين النص وموقعه في المجتمع ، والواقع السياسى والاجتماعى ، بما فيه من قوى السلطة وقوى المقاومة . ويصر سعيد على أن هذه القوى يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار في النقد والوعى النقدى . وليثبت سعيد وجود تلاحم بين الناقد ونقده ، وبين المحيط والظروف التى يجد نفسه فيها ، يحلل ويستشهد بأعمال نقاد كبار ، ويبين كيف أن هذه العلاقة ليست بالضرورة علاقة انسياق ومماشاة . . بل قد تكون علاقة على درجة من التوتر والتحدى . إن سعيد لا يقول ذلك بالمباشرة التى قلتها ، ولكنه يستهدفها ؛ وهنا تكمن منهجية سعيد الموجودة دائماً وإن كانت متوارية . ففى أمثلته المستقاة من ثقافته الواسعة نجد انتقالاً - يخيل إلينا أنه اعتباطى - من ثقافة إلى أخرى ، من حقبة تاريخية إلى غيرها ، إلا أنه يحث القارىء أولاً على استقاء أمثلة من مختلف الحضارات والحقبات التاريخية ، وثانياً يحرض القارىء فكرياً على البحث عن العلاقة التى تربط بين ناقد وظروفه ، سواء كان ناقداً يمينياً أو يسارياً ، طليعياً أو تقليدياً ، في محيط غربى أو شرقى ، الخ ؛ فالعبرة عند سعيد تكمن في العلاقة . ولهذا فهو يسرد أمثلة مختلفة كل الاختلاف ، إلا أنها متوازية على صعيد العلاقة .

ويرجع سعيد إلى ثلاثة نقاد : إيريك أويرباخ Auerbach وماثيو أرنولد Arnold وميشيل فوكو Foucault فالأول قال بنفسه إن غربته في استانبول دفعته إلى تأليف كتابه الشهير المحاكاة Mimesis ؛ فحنينه إلى الحضارة الغربية ، واستحضار تاريخها ، قد أدى إلى مشروع تاريخ المحاكاة في الأدب الغربى . ولو أن أويرباخ كان يكتب في الغرب لما خطر بباله أن يؤلف هذا الكتاب الطموح . كما أن الحشد الهائل من الكتب الأدبية والدراسات النقدية في مكتبات الغرب كانت ستَحُول دون إتمام هذا الكتاب . وهكذا نجد أن الغربة مسئولة عن انطلاق الفكرة واكتمال المشروع . أما ماثيو أرنولد فقد نظَّر لعلاقة المجتمع والثقافة في كتابه الشهير : الثقافة والفوضى Culture and Anarchy . وهو يرى أن دور الثقافة هو هيمنتها الفكرية على المجتمع . ولهذا فعنده أن الولاء للدولة مهم ؛ فعبر سلطتها ومؤسساتها تحافظ الثقافة على المجتمع من الفوضى واللاأخلاقية كما يفهمها أرنولد . أما موقف المفكر فوكو فهو أن الثقافة شبكة سلطوية ، تمنع كل من يخالفها من التعبير أو التجذر في المجتمع ؛ ولهذا تحكم على كل من يواجهها أو يعارضها بالشذوذ والنقص ؛ أى أن الآخر يبقى خارج « الثقافة » . ويرى سعيد أن مفهوم « فوكو » للثقافة غير متطرف ، ويستدل على ذلك بأمثلة

من كتابات القرن التاسع عشر ، ليبرهن كيف أن تصورهم للشرق عموماً ، وللهند بخاصة ، يدل على أنهم يرون الآخر خارجاً عن نطاق الحضارة الأوربية وأنه – من ثم – أدنى وأحط . ومن المفارقة أن نجد الفيلسوف ميل Mill فى دراسته الشهيرة : فى الحرية On Liberty يستثنى الشرقيين من حق الحرية !

ماذا يقصد سعيد من وراء الأمثلة التى يسردها ، تاركاً الاستنتاج لاجتهاد القارىء ؟ يشير سعيد إلى أن الثقافة هى الوسيط بين سلطة الدولة وأفراد المجتمع ؛ فدور « الثقافة » هو الحفاظ على إيديولوجية معينة نافية أو مقيدة لكل ما يخالفها ، زاعمة – أبداً ودائماً – أنها تقوم بدور أخلاقى وتهذيبى فى المجتمع[١٦] . ويرى سعيد أن للثقافة سطوة فكرية تتغلغل فى أذهان الأفراد ، إلى درجة أن مفكراً ثورياً كماركس لم يستطع أن يتخلص من ربقة ثقافته العنصرية عندما تعرض فى كتاباته للشرق والهند . ويضيف سعيد أنه عندما تنشأ فى أى مجتمع حالة من التوتر بين الثقافة السائدة وعناصر مقاومة لها من داخلها ، تقوم الثقافة المهيمنة بمحاصرتها وقمعها ، ويتعين عندئذ على المثقف – أى المتعلم الواعى – أن يتخذ موقفاً معارضاً من الثقافة السائدة ، كما فعل سقراط وفولتير وجرامشى ؛ فهم فى معارضتهم للقوى الثقافية المهيمنة ، وتوحدهم مع تطلعات المقهورين ، مشكلين بذلك « مثقفين عضويين » (بتعبير جرامشى Gramsci) ، لم يكتفوا بالسكون والتبعية ، بل تحدوا وصمدوا فى وجه المد السلطوى .

فالنقد عند سعيد هو التعامل مع مساحة حسّاسة من وعى الفرد . النقد عنده نقطة التقاطع بين مجموعة الانطباعات والتأثيرات الموجهّة من الثقافة إلى الفرد ، ورد فعل الفرد لها بوصفه مشكلا ومحوّلا لمجراها . وهنا يبدأ سعيد بالتمييز بين مصطلحين خاصين به ؛ أحدهما يدل على ميراث الإنسان ، والآخر على تحصيل الإنسان ؛ أى أنه يميز بين الموروث والمكتَسب . وهو يسمى الرابطة الأولى : النسب Filiation والرابطة الثانية : الانتساب affiliation وهذان المصطلحان يمثلان نوعين من الاندماج الثقافى ؛ فالأول يكون على نمط العائلة : هو نسب بيولوجى ؛ فنحن نندرج فى ثقافة ما أو عائلة ما ، لا لاختيارنا لها بل لانحدارنا عنها ؛ وهذا يترك آثاره علينا . فى هذا النمط تشديد على التدرج الهرمى ؛ ففيه يكون رب العائلة وكبيرها هو صاحب الحل والعقد ، ويكون الولاء له بدون تساؤل ، وتكون العلاقات مبنية على اعتبارات القرابة والعصبية . أما النمط الثانى : الانتساب ؛ فهو يجمع الأفراد على أساس حِرَفى أو فكرى أو سياسى ، بدافع التشابه النفسى ، والتقارب الفكرى ، والهوية المهنية . وفيه تكون العلاقات أخوية لا أبوية . وعوضاً عن الولاء المُلْزم نجد النقد البناء . ويرى سعيد أنه يمكننا أن نُعرّف الأول من هذين النمطين بالاندراج الطبيعى ، والآخر بالاندراج الثقافى : الأول يُفرض والثانى

ينتقى . وبهذا يستغل سعيد ثنائية الطبيعة/الثقافة ، الدارجة فى علم الأنثروبولوجيا . فالإنسان يختلف عن غيره من الحيوان لقدرته على اكتساب العلم والثقافة ، أما الموروث والغريزى فهو ما يشارك الإنسان فيه الحيوانات الأخرى . ويرى سعيد أن هذين النمطين النظريين قد يتلابسان فى الواقع ؛ فأحياناً يصبح الانتساب – سواء كان مهنياً أو سياسياً أو فكرياً – ذا طابع نَسَبى هرمى سلطوى ، يدين بالولاء الأعمى ؛ وعند ذاك يصبح الانتساب مسخاً وشكلاً آخر من أشكال النسب .

ويتوسع سعيد بتقديم أمثلة أدبية عن تداخل رابطتى النسب والانتساب عند المفكرين . فروائع مثل عوليس لجويس ، والأرض الخراب لإليوت ، وفى أعمال بروست ومالارميه وهوبكنز ، نجد الاستخدام المجازى للعقم ؛ حيث ينتقل من معنى الفشل فى إنجاب ذرية إلى الفشل فى إنتاج أثر فكرى أو ثقافى . ويضيف سعيد أن الإنجاب والنسل يردان بصورة ظاهرة أو مستترة ، صريحة أو ضمنية ، فى أعمال رواد مثل فرويد ولوكاش . أما عند إليوت فنجد أن الجدب والعقم والعجز ، أى لفكرة غياب النسب ، تسيطر على الأرض الخراب ، ولكنها تستبدل بها فكرة الانتساب فى قصيدته : «أربعة مقامات رباعية» Four Quartets. ففيها يكتشف إليوت الإيمان المختار الذى يعوضه عن العائلة المفقودة . وهذا الانتقال من رابطة النسب إلى رابطة الانتساب كثيرا ما يرد فى الأدب المعاصر ؛ فسعيد يتفق مع إيان واط Ian Watt فى أن أدباء مثل لورنس وجويس وباوند كان لابدّ لهم من قطع الروابط العائلية والطبقية والمحلية والعقائدية قبل أن يحققوا التحرر الفكرى والروحى ؛ كما أن أدباء مثل كونراد وإليوت وهنرى جيمس تبنوا هويات جديدة بنزوحهم عن أوطانهم . وأما موقف لوكاش الماركسى فهو أن التحرر الحقيقى من ربقة القوالب المُحبِطة والمُجَزِّئة لايتم إلا عبر الوعى الطبقى . ويرى سعيد أن هذا الانتقال من رابطة النسب إلى رابطة الانتساب يتساوى فيه المفكرون الماركسيون والفرويديون ، إلا أنهم يظلون يحتفظون بشىء من رابطة النسب فى شكل آخر ؛ فالحزب القائد ، أو زمرة علماء النفس ، تعوِّض عن سلطة السلف التقليدية . ويضيف سعيد أن هذا التحول الذى يرصده من النسب إلى الانتساب ، يقابله عند علماء الاجتماع الألمان الانتقال من الجماعة Gemeinschaft إلى المجتمع Gesellschaft.

إن ما يرمى إليه سعيد هو نقد الاحتكار الثقافى الذى يحدد نطاق الأبحاث وأبعاده . وهكذا نجد أن كتاب سعيد الأخير يشكل امتداداً بشكل أوسع لكتاب الاستشراق ، مع الفارق . ففى « الاستشراق » رفض لمنطلقات الاستشراق ، وهدم لسلطتها الفكرية ، أما فى معالجته للنقد المعاصر فى كتابه الأخير فهو لا ينكر ثوريته وطليعيته ، إلا أنه يحارب تقوقع هذه الثورية فى أبراج عاجية ، وانفصالها عن قضايا المجتمع إلى عالم

النصوص ، وانحصارها فى الندوات مطالباً بانفتاحها وتوسعها إلى أطراف أخرى . وهو يطالب النقد بالانفتاح ، لا موضوعاً فقط ، بل لغة ومنهجاً ، على قضايا الإنسان ، حتى لا يصبح النقد منتدى للأعضاء ، أو شفرة لا يفكها إلا المقربون . وينتقد سعيد الجامعة فى الغرب لأنها مازالت تركز على التجربة الغربية ، ناسية أو متناسية تراث العالم الثالث . ولا يرى سعيد غضاضة فى تدريس التراث الغربى ، إلا أنه ينتقد العلوم الإنسانية لأنها تعمم التجربة الأوروبية وترفعها إلى درجة النموذج الإنسانى ، بحيث يصبح كل ما هو غير أوروبى هامشياً وثانوياً . كما ينتقد سعيد النقد لكونه يتعامل مع النصوص وكأنها تمثل الواقع الفكرى والأدبى تمثيلاً أميناً ، مع أن كل نص يخلف بقدر ما يعبّر ، وفى كل بيان تعمية مقابلة . فالقصيدة التى تصور جمال القصر لا تشير إلى العمل والقهر اللذين كانا وراء بناء القصر . إن دور الناقد فى كل هذا واحد من اثنين : إمّا أن يقف فى صف الثقافة المهيمنة ، ويدخل فى روابط نسب ، مقتصراً على التجارب الأوروبية ؛ وإمّا أن يقف الناقد موقف المناهضة والمقاومة ويرفض أن ينصاع فيميز بين عصبية النسب وعقلانية الانتساب . ويبدو لى أن اهتمام سعيد بكتّاب مثل فيكو Vico وسويفت يرجع إلى موقفهما المناهض لأفكار الثقافة المهيمنة .

ويؤكد سعيد أنه لا يدعو إلى تسييس النقد ، أى تقييده إلى عجلة فكر سياسى ما ، وإنما يدعو إلى بقاء النقد – مهما كان لونه – متصلاً بقضايا المجتمع الإنسانى ، ويحذّر من انفصام النقد – سواء عن قصد أو عن إسراف فى التخصص – عن هموم الإنسان . وأرجو ألا يتوهم القارىء أن سعيداً يدعو إلى نبذ المنهجية والالتزام المنهجى ؛ إنما هو يدعو إلى عدم المبالغة فى التنظير المنهجى ، والخضوع لمقولات نظرية ما . وهذا لا يعنى رفض المنهج ، وإنما يعنى التزاما علمانياً به ؛ التزاماً يسمح بمراجعة الالتزام ، وبتطوير المنهج .

ويفسّر سعيد لقرائه نهج الكتاب ؛ فقد اختار أن يكتب كتابه فى شكل مجموعة من المقالات ، لأنه يرى أن المقالة تعكس موقفاً تأملياً لاحكماً نافذاً ؛ وهى منفتحة على العالم وليست مستغلقة أو مقصورة على المريدين . وهو يسمى نقده نقداً علمانياً أو دنيوياً ؛ لأنه – على عكس النقد الدينى – لا يرسم حدوداً صارمة بين الأنا والآخر ، لا يحلّ ولا يحرم ، لا يغلق أبواب الاجتهاد والتأمل ؛ لا يستند فى حججه على نصوص مقدسة ؛ يحاول الإقناع بدل الإثبات . فهو نقد لا يجزم بل يشكك فى ذاته ؛ وهو فى آخر الأمر خطاب إنسانى يعرف محدوديته ومرحليته ؛ فهو ينطلق فى تواضع ، ولا يزعم أنه يعبر عن الإلهى أو المطلق أو الثابت .

إن المقدمة والخاتمة يمثلان محور الكتاب وخلاصة فكره ؛ أما الفصول التى تشكل نسيج الكتاب فهى تنقسم إلى ثلاثة أقسام :

١ – دراسة فى أعمال كُتّاب نموذجيين فى انتباههم لتفاصيل الحياة اليومية ودلالتها . ومن الطريف أن سعيدا يختار جمهرة من الأدباء لا يُعرفون بواقعيتهم بل برمزيتهم وشطحهم ، مثل سويفت وهوبكنز وكونراد . وهكذا يُلمح سعيد إلى أن الإحساس بالواقع وتفاصيله ليس حكراً على المدرسة الواقعية . وبذلك يحرر سعيد القارىء من التصنيفات واللافتات التى تميز تمييزاً سطحياً بين الواقعى واللاواقعى .

٢ – وفى القسم الثانى من الكتاب ، يقوم سعيد برسم معالم النقد النظرى المعاصر ، وكيفية مواجهته أو تجاهله للعالم والعلمانية ، موضحاً الفوارق الدقيقة بين مفكرين ينتمون إلى اتجاه واحد ، رابطاً بين نقاد ينتسبون إلى حقبات تاريخية مختلفة ، أو حضارات متباينة . وفى كل هذا يقاوم سعيد عبث التصنيفات الجاهزة ، وسطحية الهويات المسبقة .

٣ – أما فى القسم الثالث والأخير ، فهو يعالج موضوع تعامل ثقافة قوية مع ثقافة أضعف ، ومحاولة استيعابها ، كما حدث فى الغرب عند تعامله مع الإسلام والعرب . ويعالج فى هذا القسم نمطية البحوث ، وعدم قدرتها على التفاعل الحقيقى مع ثقافة الآخر ، مع وجود بذور لتفهم وإدراك أثر التراث الشرقى فى تكوين الغرب .

والآن سأعرض بشكل وجيز أقسام الكتاب المذكورة .

النص والحياة

يثير سعيد فى الفصل الأول من كتابه معضلة نقدية ؛ فالنص الثقافى ، كأشعار جيرالد مانلى هوبكنز Hopkins, وكتابات كارل ماركس ، وأعمال أوسكار وايلد ، عالمية ، ومع هذا فهى مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالعصر والمكان ؛ أى أن النص مرتبط بالظرفية والمحلية ومستقل عنها فى آن واحد . ما معنى هذا ؟ إن تفسيرى لما يقوله سعيد هو أن النص بنية Structure وحَدَث event ؛ فالبنية تجعل منه عملاً عالمياً يتجاوز زمانه ومكانه الأصلى ؛ أما عنصر الحدث فيه فهو الذى يربطه بالظروف التاريخية والمحلية التى ولدته . وهنا يرجع سعيد إلى سلسلة من الأدباء والمفكرين الذين أكدوا فى أعمالهم وفى نظرياتهم أن النص ليس إنتاجا اغترابياً بل امتداداً عضوياً ؛ ليس إفرازاً مجمداً بل إبداعاً محولاً . ويرجع سعيد إلى ما قاله جورج لوكاش وفرانز فانون وميشيل فوكو بهذا الصدد ، ولكنه لا يكتفى بهذا بل يقترح على نقاد الغرب أن يراجعوا ما فعل النقاد العرب أمام هذه المعضلة : دخول النص فى التاريخ وتجاوزه له . ويقوم سعيد بالتعريف بالاتجاه الظاهرى فى التفسير والنحو الذى تبناه مفكرون أندلسيون كابن حزم وابن مضاء النحوى ؛ فهم قد أخذوا بعين الاعتبار فى تفسيرهم للقرآن الكريم بلا تاريخيته (التنزيل كخطاب إلهى غير مخلوق) ، كما أنهم أخذوا بعين الاعتبار إطاره التاريخى (أسباب النزول) .

أما الفصول الثلاثة اللاحقة ، وهى عن سويفت وكونراد ، فيوضح سعيد فيها ، عبر تحليل دقيق لقصيدة سويفت وأبيات شعرية عن موت د . سويفت» ، وأسفار جليفر ، وغيرها من أعماله ، كيف أن سويفت لا يخضع للتصنيف . ففى قصيدته تتجلى جدلية الحضور والغياب ؛ فموت الشاعر يشكل غياباً عن العالم وحضوراً فى التاريخ ، كما أن طليعية سويفت لا تأتى من مواقفه السياسية المحافظة ، وإنما من أسلوبه ذى النزعة الفوضوية ؛ فأسلوبه الذى يمكن أن يقارن من ناحية التعقيد بأسلوب ميلتون وهوبكنز وشكسبير ، يتميز بالالتواء والتوتر والبهلوانيات اللفظية ، مع إيجاز فريد من نوعه ، كما أن أعماله تزدحم بصور العنف والجنون والشذوذ . وفى هذا المجال يشرح سعيد كيف أن الفنان قد يكون مثقفاً عضوياً يسهم فى التقدم بالرغم من موقفه السياسى المحافظ . ويقوم سعيد ببحث مختلف النظريات فى ماهية الطليعية والتقدمية فى الفن والفكر ، ويرى ضرورة التزود بمرونة نظرية ومنهجية ، حتى لا تغيب عنا أبعاد سخرية سويفت ، وتحريضه على الوعى عبر أسلوبيته . وكونراد أيضاً عُرف بالتعقيد والغموض واختيار التعبير اللا مباشر بحيث إن الرؤية التى يبثها فى ثنايا قصصه تتجاوز حدود اللغة . إن اللغة المتداولة نوع من النظام والمواضعة والقولبة ، وتحتاج الثورية الأصيلة إلى زعزعة هذا النظام وتجاوزه . فالغموض عند كونراد أداة إلى رؤية تتجاوز اللغة ، والكتابة عنده استحضار للفعل الغائب ؛ فهو يقدم قصصه عبر راو يتذكر حَدَثاً ما ويحاول إحياءه ، مخترقاً قيود اللغة ، أوكما يقول « لورد جيم » ، أحد أبطال كونراد : « لاتوجد كلمات تعبر عن الأشياء التى أود أن أتحدث عنها » . فالأدب عند كونراد محاولة لخلق رؤية لاتكتمل إلا فى القصد والخيال(١٧) . وهناك توتر مستمر فى أعمال كونراد بين الحقيقة المعصية على التعبير وأشكال الحديث والمشافهة والتوصيل . والكتابة عنده نوع من السلب ؛ سلب التجربة من حرارتها يتلوها محاولة تعويض هذا السلب ، ثم الإخفاق على نحو يدفع إلى إعادة المحاولة . ويرى سعيد أن قمع الأنا فى كتابات كونراد ، أى كبت صوت المؤلف ، يجعل الصوت يتسرب من شقوق النص فى انكساراته وانعطافاته . فالأنا تصبو إلى الانسجام مع الواقع الذى تجد نفسها فيه ، ولكن الكلمات وحدات فى نظام مفروض يقيد الأنا . ولهذا نجد تجربة تجاوز الكلمة ؛ فالكلمة تخون التجربة وتقصر عن نقل دفقها . وهنا تكمن المفارقة الجوهرية فى أعمال كونراد ، كما يقول سعيد ؛ فهو يكتب عالماً بأن مايكتب قاصر عن تحقيق مايريد .

إن سعيدا بتحليله لنثر كونراد يثير فى القارىء تأملات عن الأنا و الآخر واللغة والمجتمع ، عن التوصيل والتحقيق ، عن الإحباط والتشويه . وهى قضايا قلما تطرح على ساحة النقد الذى شغل بالفروع وكاد ينسى الأصول . فالفكر ينبع أصلاً من تساؤلات الإنسان عن نفسه وعن علاقته بالعالم . . . وكأن سعيدا قد أحسّ بأن القضايا التى يذكرنا بها ليست جديدة بل أصيلة ؛ فهو يقدم لنا فى فصلين متتاليين مفهوميه للتكرار والإبداع . ونلاحظ عند التمعن فى كتاب سعيد أن كل فصل هو تكميل وأستدراك لما سبقه ؛ فهو يطور ويقوّم أى تعسف يمكن أن توحى كتاباته به .

يشير سعيد فى فصلى التكرار والإبداع إلى أن تقابل هذين المصطلحين لا يعنى أنهما ضدان ؛ فكثيراً ما يحوى « التكرار » خلقاً وتجديداً ، كما أن « الإبداع » قد لا يكون جديداً بقدر ما هو أصيل . وهنا يستغل سعيد مصطلح الإبداع Originality فى الإنجليزية ، المشتق من « الأصل » Origin . ويقدم سعيد نماذج فلسفية لمفهوم التكرار : التكرار والبعث عند فيكو فى كتابه العلم الجديد ؛ التكرار والتاريخ عند ماركس فى كتابه ١٨ برومير ؛ التكرار والأصالة عند كيركيجارد فى كتابه التكرار . وعند هؤلاء المفكرين استهجان للتكرار كتبعية وتقليد ونسخ ، وتقييم له عندما يشكل إحياءً أو بعثاً . أما الخلق والإبداع فكانا منذ بدايات الفلسفة مرتبطين بالحياة وتغييرها إلى الأحسن . كان فلاسفة كسقراط وأفلاطون وأرسطو يطمحون إلى التأثير والتغيير الاجتماعى ، ثم حصل انفصام بين الفلسفة والحياة ، وبين ماهو إبداعى وماهو نقدى ، مع أن كل أشكال الكتابة ، سواء كانت فنية أو تفسيرية ، تتم عن رغبة أو قصد . وهنا يتفق سعيد مع مدرسة التحليل النفسى فى دور اللاوعى فى تشكيل النص ، إلا أنه يختلف معها عندما تزعم أن هذه الرغبة غير عقلانية . فسعيد يرى أن الإبداع ليس إلا الرغبة فى تحويل زخم نفسى إلى صورة أخرى ، وهو نقل التجربة من صعيد إلى صعيد آخر . وهناك فى النص تفاعل بين جدلية البوح والإسرار ؛ فالتصوير والمحاكاة ظاهران ، أما الرمز والبنية فخفيان .

ويعترف سعيد بإسهام البنيوية فى النقد الأدبى ، وبنموذجية أعمال البنيويين مثل ليفى - شتروس وريفاتير ، ووصولهما إلى الكليات والجوامع فى العمل الفنى ، وكشفهما لعنصر موحد أو عامل مشترك بين النصوص المدروسة . غير أن سعيدا يطالب بأكثر من هذا ؛ فهو يدعو إلى اكتشاف حلقة الوصل بين الظروف والنصوص ، أو ما يسميه بالقصد . ولكن سعيدا لا يحدد كيف يمكن أن يشكل القصدُ النصَّ ، ولا يزودنا بمنهجية أو مصطلحات . وقد يعيب عليه البعض أنه لا يقترح معايير العمل ، وأن كتابه دعوة لا خطة ؛ ولكنى أرى غير هذا ، وأفسره كما يلى : لا يقدم سعيد تخطيطاً للنقد لأنه يرى النقد ، أولا ، عملا إبداعيا ؛ فالشاعر لا يُلَقن صناعة الشعر ، بل يحفظ أمثلة من الشعر ويحللها تسهم فى إذكاء ملكته الأدبية ؛ وكذلك النقد عند سعيد . فمن غير المجدى أن يُحَدِّد الناقد بمخطط نقدى ، وإنما يُعرَض عليه مناهج واستراتيجيات نقدية مختلفة كيما تذكى ملكته النقدية،وثانياً العمل النقدى ، كالعمل الفنى ، مرتبط بالظروف ، والظروف متعددة وغير متجانسة . فعلى الناقد أن

يكون واعياً بظروفه التاريخية ، مختاراً أدوات بحث مناسبة لما يتصدى له ، غير منساق لهيمنة سياسية أو منهجية ، قائماً بإبداع عمل يحرّك سكون المجتمع وجموده ويطلق إمكاناته . . .

التنظير والوعي النقدي

يقوم سعيد في الفصول من السابع إلى العاشر بمراجعة إنجازات النقد الحديث : ما يكشفه لنا وما يستره ؛ ما يلح عليه وما يتجاهله ؛ شارحاً ما يحدث للنظريات النقدية عند انتقالها وتأقلمها .

وهو يرى أن الاطلاع على الأنثولوجيات والمجموعات النقدية يعطينا فكرة عامة عن المواضيع المطروقة وغير المطروقة . فالنقد اليوم في الولايات المتحدة يحمل بصمات النقد الفرنسي والإيطالي والألماني والسوفيتي ، بعد أن كان مقتصراً على النقد الأنجلو - سكسوني . ونتيجة لهذا التغير فقد أصبح الناقد المعاصر يلم بروائع أدبية غير إنجليزية . وهكذا اضطربت حدود الأدب القومي ، كما أن توسع ميدان النقد إلى درجة احتواء نصوص فلسفية كنصوص روسو ونيتشه ، وتعامله مع نصوص لا تنتمي إلى الأجناس الأدبية المتعارف عليها ، قد أدى بدوره إلى تحويل محور النقد . وكان النقد قبل الستينيات يقوم بدراسة الروائع الأدبية لغرض تذوقها وتقريبها من ذهن الجمهور . أما الآن فقد رُفِعَ النقد إلى درجة التخصص ، وازدحمت فيه المصطلحات الفنية ، على نحو أدى إلى خلق شرخ بين القارىء العادي والوسط النقدي . كما أن النقد المعاصر أصبح ينظر إلى النصوص على أساس أنها ظواهر تمزق وتجاوز ، لا ظواهر تصوير وعرض ، وأصبح شغل الناقد اليوم هو البحث عن كيفية تشكل الدلالات في النص . ولكن هناك أموراً غير مطروحة في النقد ؛ منها : هل هذه الدلالات مقصودة ؟ وهل تتساوى هذه الدلالات ؟ وهل هناك دلالات مُحْتَمة سوسيولوجياً ؟

يرى سعيد أن الطريق المسلوك في النقد يغفل أمرين ؛ أولهما تاريخ النقد ؛ وثانيهما مادية النص . ماذا يقصد سعيد بمادية النص ؟ يعني أن النص إنتاج يدخل في علاقات وأنماط إنتاج ؛ فهو لا يطلع علينا أوبترل ، وإنما يتشكل ثقافياً ، ويظهر في ظروف تسمح به . وقد قامت محاولات عالجت هذين الأمرين ؛ منها دراسات سبتزر Spitzer وأويرباخ وفوكو ولوكاش ، ولكننا لا نعثر على ذكرهم في الأنثولوجيات النقدية الجديدة ، كما أننا قلما نقع على دراسات في تاريخ النقد . ويخص سعيد دراستين منها بالثناء : ما بعد النقد الجديد و النقد في التيه[١٨] . ويجدر بنا أن نؤكد أن سعيدا لا يدعو إلى الرجوع إلى تاريخ الأدب التقليدي ، بل هو يسعى إلى نقد تاريخي ، وتاريخ نقدي ؛ إلى نقد معاصر يستفيد من الرؤى والتجارب الجديدة ، ليعمق مفهومنا لتاريخية النقد . ويود سعيد أن يثير أسئلة ودراسات حول رواج نصوص واختفاء نصوص أخرى ؛ حول المؤسسات والنوادي ودورها في الفكر ، ودور النقد والبحث الأكاديمي في الإبداع الفني ، وعن نوع القرابة الفكرية بين الإنتاج الفلسفي والأدبي ، الخ . . وفي كل هذا يبحث سعيد عن لغة تليق بهذا السعي ؛ لغة تتخطى مجاز النسب لتنتقل إلى مجاز الانتساب .

وقد وضع سعيد مصطلح «يساري» بين علامات الاقتباس في عنوان فصله الثامن ليشير إلى أنه ليس يساراً سياسياً بل يساراً نقدياً ؛ فهو يمثل نقداً مناهضاً وطليعياً ، إلا أنه بحكم افتقاده قاعدة شعبية ، وعدم تواصله مع الجماهير العريضة ، بقي سجين المجلات الأدبية والندوات النقدية . ويحلل سعيد في هذا النطاق أعمال دي مان Paul de Man التي تجعل من المفارقة قطب العمل الأدبي ، وترى أن الأدب أصدق من التاريخ ، لأنه لا يزعم الصدق بل يلحّ على الخيال ؛ أما التاريخ فيوهم بأنه يصور الحقيقة وهو في الواقع يموه الأحداث ويصورها تصويراً إيديولوجياً يخدم الحكام ؛ أما الأدب فيستمد هويته من مناهضة الواقع ؛ واقع الحكام والسلطة . ويعقب سعيد بشرحه لمفاهيم يسارية (فوكو وجرامشي) مُناهِضةً للسلطة ، إلا أنها لا تفتقر إلى عنصر التاريخية ، كما في أعمال دي مان .

وفي الفصل التاسع يقدم سعيد فوكو وديريدا وموقفهما . فهما يدعوان إلى نقد لا يقع في شرك الثقافة (فوكو) ، أو حدود المنهج (ديريدا) ؛ فنقدهما يقاوم الترويض الثقافي والنهجي . ويرى ديريدا أن النص مهم لأنه خارج الحياة الجارية ، ولا يخضع لقوانينها ومنطقها السلطوي . أما بالنسبة لفوكو فأهمية النص عنده ترجع إلى كونه يشخص قوة لها علاقة حاسمة بالحياة الجارية . ويرى سعيد أن فوكو يدخل في النص ويخرج منه في نقده ؛ أما ديريدا فيخترق النص إلى صميمه . وما يجمع بين نقدهما الثوري هو أنهما يحاولان الكشف عن خفايا النص ، متحديين السلطة . يهاجم ديريدا ما يسميه بالميتافيزيقيا الغربية ويهاجم فوكو الهيمنة الفكرية لعصر ما episteme ، وكلاهما يحاول أن يقوض هذين الكيانين وسيادتهما .

إن القضية التي تهم فوكو هي خضوع الأفراد بشكل غير واع للسلطة ، لا للسلطة السياسية فقط ، بل بصورة خاصة لسلطة الخطاب المعرفي discours . وهو مصطلح مهم عند فوكو ؛ وقد أصبح شائعاً في لغة النقد المعاصر ؛ فلنفحصه لنفهم أبعاده . الخطاب المعرفي هو مجموعة النصوص والتفسيرات والبحوث ، أي الأرشيف الذي يشكل حقلاً معرفياً ما . ويرى فوكو أن الأرشيف - كالماضي - لا يشكل فقط بل يحدد ويعين ويقيد ما يُقال . فللخطاب المعرفي مجال يستحيل الإفلات منه . ويتفق سعيد مع فوكو في دور الخطاب المعرفي ، إلا أنه يرى أن الإفلات ممكن ، والانقياد غير محتم.وقد استدرك فوكو بنفسه غلوه عندما تحدث عن إرادة المعرفة la volonté de savoir التي تتجاوز محدودية الخطاب المعرفي . ويوجه سعيد نقداً آخر لفوكو -

بالرغم مما يستبطنه القارىء من إعجاب سعيد به – وهو أن نظرية فوكو تفسر الهيمنة فى المجتمع ولا تفسر التغيير .

أما ديريدا فيرى أن الحضارة الأوروبية تقوم بعملية تقييد النصوص بتفسيرات ومنهجيات كيا تتوصل إلى حصر معناها وتجميد دلالتها ، مع أن النص – فى عُرفه – يحتاج لا إلى قراءة موحدة بل إلى قراءة مزدوجة ودور الناقد هو تفكيك النصوص للوصول إلى لبها الخلاق . وأريد أن أعلق على ما يقول ديريدا ، لا بالدفاع ولا بالإدانة وإنما بتقريبه إلى أذهان القارىء ، بالرجوع إلى مفهوم الأضداد الذى عالجه النقاد العرب ، حيث نجد كلمات لها معان معاكسة . فديريدا يرى فى النص ككل ، نوعاً من أنواع التناقض الإبداعى والأضداد . لقد قيل إن بعض قصائد المتنبى فى المديح ليست إلا ذماً ، أى أنها يمكن أن تُقرأ كهجاء ؛ ألا يمكننا فى هذه الحالة أن نستفيد من مفاهيم التفكيك فى قراءة مزدوجة لشعر المتنبى ؟

يرى ديريدا أن الحضارة الأوروبية قد سعت إلى تحجيم غنى النص بإخضاعه لفكرة معينة ، وتقييده بدلالة واحدة ، على نحو أدى إلى إفقار شنيع . ولا يدعو ديريدا إلى منهجية جديدة ، بل إلى تحرير النصوص وفك إسارها من قراءات مقيدة تطوق معانيها . وهذا ما يسمى بالتفكيك ؛ حيث يقوم الناقد بتحليل النص ، ابتداءً من سطحه ثم اختراق أعماقه بشكل يبرز تعدد معانيه ، لا تحديد معناه . ومع ديريدا ندخل فى موضع اللامحدود واللا متناهى والتجاوز والنص باعتباره نموذجاً لكل ذلك . يرى ديريدا أن التفسير والنقد التقليديين يحتويان ثورية النص ولاتناهيه ويقيدهما ويدعو إلى نقد يفجر هذه الثورية ولايقولبها فى قالب خاص . وهكذا نرى كيف ينغمس ديريدا بين ثنايا النص وخفاياه حيث تتفتح كل الإمكانات وتبدأ كل البدايات ، مثيراً فى نقده ذى الصبغة الفلسفية والفيض الشعرى لإحساس غامر يقرُب من الانتفاضة الثورية أو الشطح الصوفى .

ويحيى سعيد فى تحفظ إنجازات هذا النقد الذى يقف موقفاً ناقداً من هيمنة المؤسسات الحاكمة والنظام السائد ، إلا أنه يرى أن هذه الوقفة وهذا البعد الذى يفصل النقد عن دائرة السلطة وأجهزتها لا يكفى . فالنقد فى حاجة إلى تماس مستمر مع قضايا معيشة ، و إلا أصبح هامشياً كمالياً . كما أن هذه الومضات النقدية – عند ديريدا وفوكو – التى تضىء لنا جوانب النص المستترة ، كثيراً ما تفقد بريقها عندما تُمارس على يد ناشئين مقلدين .

يعالج سعيد فى فصل «النظرية النازحة» ما يحدث للأفكار والنظريات عندما تنتقل من مكان إلى آخر ، متأقلمة مع الظروف التى تحيط بها . فالنظرية النقدية تعدَّل وتحوَّر لتناسب المكان والزمان اللذين تنزح إليهما . ويختار سعيد نظرية لوكاش وكيف استخدمها لوسيان جولدمان Lucien Goldmann فى باريس ، ورايموند وليامز Raymond Williams فى كمبردج ، مثلاً لما يقول .

يصور لوكاش فى كتابه التاريخ والوعى الطبقى (١٩٢٣) ظاهرة التشيىء أو التشيؤ reification ؛ فالنظام الرأسمالى يجزىء ،ويفصم العلاقات ، جاعلاً الإنسان مغترباً لامندمجاً مع عمله . وفيه يفتقد الإنسان الشعور بالانتماء وعضوية الاندماج فى المجتمع . أما ما يحدث للفكر فهو انسحابه وانطواؤه ونزوعه إلى التأمل الذاتى ، إلى درجة تجعله منعزلاً . وهكذا يصور لوكاش الفكر البورجوازى فى حالة شلل وسلبية ، حيث يقوم بجمع معلومات غير متجانسة وفرض نظام فكرى عليها . أما التجربة التى تمثل جوهر التشيؤ فهى الأزمة ؛ فلكل شىء ولكل إنسان قيمة يحددها السوق فى الاقتصاد الرأسمالى الذى ينظم كل كبيرة وصغيرة . وفى الأزمات يفقد المنظور الاقتصادى قدرته على السيطرة ، وفى حالات التأزم يمكن للإنسان أن يدرك ما الذى يجعل الواقع مُغترباً ، وما الذى يسبب التشيؤ . وهكذا تصبح الأزمة مجالاً لنقد الوضع الراهن ، وفيها يتغلب الفكر الإنسانى على تصلب النظام ، متجاوزاً أبعاد التجربة اليومية ومحدوديتها ، ومتوصلاً إلى إدراك الكل والتاريخ والمجتمع . والوعى الطبقى عند لوكاش هو الفكر عندما يتوصل إلى وحدة التكامل عبر شظايا الواقع . ويبدأ الوعى الطبقى بالوعى النقدى . فكيان الطبقات يختلف عن كيان الأشجار والبيوت ؛ فهو يتشكل عبر الوعى ، أى عبر فعل ثورى ، عبر تمرد يرفض فيه الفكر الاقتصار على عالم الأشياء . وهكذا ينتقل الوعى بالأشياء إلى الوعى النظرى . وقد وصف لوكاش هذا الوعى النظرى بالثورية ؛ لأنه يهدد التشيؤ . فالنظرية عند لوكاش هى حصيلة وعى لا يتحاشى الواقع بل يمثل إرادة ثورية ملتزمة بالتغيير والعالم . والوعى البروليتارى هو الضد النظرى للرأسمالية . ويعقب سعيد ، بعد تقديمه لفكر لوكاش ، بأنه يوافق ميرلو – بونتى Merleau — Ponty بأن البروليتاريا عند لوكاش ليست مجموعة عمال فى مصنع بل هى الوعى بإمكانية حياة أحسن . وبما أن الوعى الطبقى يتشكل من عمل العاملين ووعيهم بأنفسهم ، فالتنظير يجب ألا يفقد تواصله مع أصوله السياسية والاجتماعية والاقتصادية .

وقد تبنى لوسيان جولدمان نظرية لوكاش ، وكان أول من نقلها إلى الساحة الأكاديمية فى كتابه الرب الخفى (١٩٦٤) Le Dieu Caché ، حيث استبدل بمصطلح لوكاش «الوعى الطبقى» مصطلح «رؤية العالم» ؛ وهو وعى جماعى يقوم بالتعبير عنه كتاب نابغون . والفرق بين الناقدين أن جولدمان يكتب كباحث ملتزم سياسياً ، أما لوكاش فكان منظراً مناضلاً . يرى جولدمان أن كاتباً مثل باسكال Pascal (١٦٢٣ – ١٦٦٢) يمثل رؤية للعالم ، وأن هذه الرؤية تجسد الحياة الفكرية والاجتماعية لجماعة بورت – رويال ، كما أن حياتها الفكرية والعاطفية تعبر عن حياتها الاقتصادية . وفى هذه الحلقة نجد توافقاً تاماً بين

الاقتصاد والسياسة والنص . ما الذى حصل عندما انتقلت النظرية من بودابست إلى باريس ، ومن سياق ثورى إلى سياق أكاديمى ؟ يرى سعيد أن تأقلم النظرية أفقدها زخمها الثورى ودورها التمردى ؛ فعند لوكاش يرتبط الوعى الطبقى بالرغبة العارمة فى التغيير والانقلاب ؛ أما عند جولدمان فيصبح الوعى الطبقى ، أو بالأحرى الوعى الجماعى ، رؤية لوضع اجتماعى . فالنظرية عند لوكاش هى تمرد الفكر على الوضع ، أما عند جولدمان فهى تماثل الفكر مع الوضع . والمسألة لا تنطوى على تفسير خاطىء أو تحريف للأصل النظرى ، بقدر ما هى تكييف نظرية برزت فى ظروف معينة (الصراع المتغارى الثورى) إلى ظروف أخرى (الجو الأكاديمى فى فرنسا فى أعقاب الحرب العالمية الثانية) . وهكذا يصبح الوعى الثورى رؤية تراجيدية مأساوية عند نزوحه .

وقد انتقلت نظرية لوكاش إلى كمبردج فى انجلترا عبر لوسيان جولدمان . وكمبردج معروفة فى الأوساط النقدية بتجاهلها واستغنائها عن النظرية الشاملة . وعندما زار جولدمان كمبردج فى عام ١٩٧٠ وألقى محاضرتين والدتين ، شحن الجو الهادىء بمفاهيم نظرية فى النقد ، وجذب انتباه السامعين إلى أهمية لوكاش ، وكيف يترك النظام الاقتصادى بصماته على كل النشاطات الإنسانية ، وأن التشيؤ والرؤية التجزيئية هى موضوعية مزيفة ، وهى تشويه للحياة ونقض للوعى . أما وليامز فهو غير لوكاش . وليامز ناقد تأملى ، أما لوكاش فمناضل . ولهذا يرى وليامز أبعاداً للنظرية لم تخطر على بال لوكاش . فهو يرى كيف أن نظرية ما تفقد قدرتها النقدية عندما تستخدم بشكل تكرارى وإلزامى . حينذاك تصبح الفكرة التحررية التى تنبثق منها النظرية مصيدة فكرية ؛ أى أن المنهج الذى يمكن أن يوصلنا إلى المعرفة قد يصبح فى ذاته عازلاً عن المعرفة . فالنظرية تنظّر فى ظل تجربة معيشة ووضع ديناميكى ، ولكنها كثيراً ما تكتسب معيارية ، وتُوظف كعقيدة . ومؤلفات ويليامز تستمد وعيها النظرى من لوكاش وجولدمان ، وإن كانت تؤشر إلى محدودية منظوريهما . ومن كتبه : الريف والمدينة (١٩٧٥) ؛ السياسة والأدب (١٩٧٩) ؛ قضايا فى المادية والثقافة (١٩٨٠) .

ويستدل سعيد مما سبق أنه لا توجد نظرية تنطبق على كل الحالات ؛ أى لا توجد نظرية كاملة ونهائية . ويرى سعيد أنه مهما توثقت السيطرة على المجتمع فهناك دائماً مساحة للتجربة الإنسانية تسمح بتشكيل البديل . يبدو لى أن سعيدا يسعى لكى يعى النقد موقع النظرية النقدية ، أى أن على الناقد الواعى أن يعرف كيف ومتى يستخدم النظرية النقدية ، وما تصح له وما لا تصح له ، وفى أى حالة تنطبق ، وفى أى حالة لا تنطبق . فالوعى النقدى عند سعيد هو الربط ؛ هو نوع من الرؤية الجامعة التى تدرك أهمية التنظير ومكانته ، أى قدرته وقصوره ، ولا تسمح له بالتوسع أكثر مما هو قادر عليه . إنى أرى أن التجريد حاجة ملحة عند سعيد ، ولكن التجريد عنده لا يشكل انفصاماً بل ربطاً بين المحسوس والمُدْرَك . والتجريد عنده فى حاجة مستمرة إلى التجديد فى ضوء التجربة الإنسانية الحاضرة . فالوعى النقدى يدرك أن النظرية مُستمَدَّة من تجربة ما ، وأن التجارب الإنسانية تتباين ؛ ولهذا علينا أن نكتشف متى يجب تطبيقها ، ومتى يجب تعديلها . فالجمود النظرى ، كالأعراف الاجتماعية والدوجما الثقافية ، يقف موقفاً مضاداً من الوعى النقدى .

ويستطرد سعيد ليوضح من خلال ناقدين حيّين هما فوكو وتشومسكى Chomsky أثر نقدهما . فدراسات فوكو تفضح دور السيطرة والهيمنة والسيادة فى إنتاج المعرفة ونشرها ، ولكنها لا تميز بين المعرفة التى تخدم الطبقة الحاكمة ، والمعرفة التى تخدم الطبقة الناشئة . وفى آخر الأمر ففوكو يهاجم السلطة بوجه عام ، ولكنه لا يأخذ موقفاً معارضاً فى الأزمات السياسية ، على نحو يجعل أثره أقل إزعاجاً للسلطة . أما تشومسكى فبنزوله إلى ساحة الأزمات اليومية ، واتخاذه لموقف معين ضد أو مع ، فهو يقوم بخدمة قضايا المقهورين بشكل عملى . والفرق النظرى بين تشومسكى وفوكو هو أن الأول يرى ضرورة نقد النظام السائد ، ورسم رؤية لمستقبل مقبول . أما فوكو فيشارك تشومسكى فى ضرورة نقد النظام السائد ، ولكنه يرى عبث رسم رؤية لمستقبل عادل ؛ لأن هذه الرؤية ستكون حتماً نابعة من وضعنا الحالى لا من أوضاع المستقبل .

وبالاختصار فسعيد يدعو أولاً إلى وعى لا يجعل من النظرية الطليعية ملجأً ، بل يقوم بجدل مع أفكارها ؛ وهو ثانياً يدعو إلى وعى وجودى يختار مواقفه من الأحداث اليومية .

الشرق فى منظور الغرب

يقوم سعيد فى فصل كتابه الأخيرين بعرض لأبحاث ثلاثة مفكرين فرنسيين عن الشرق : ريمون شواب Raymond Schwab (توفى عام ١٩٥٦) ، وإرنست رينان J. Ernest Renan (توفى عام ١٨٩٢) ، ولوى ماسينيون Louis Missignon .

يبدو لنا إعجاب سعيد بعمل شواب الذى جمع بين الأدب والبحث والترجمة ، مع تحفظات بيّنة ؛ فعند شواب يجد سعيد دقة التفاصيل ووضوح الرؤية ، بالرغم من أنه لا يهتم بالعلاقة بين الاتجاهات الفكرية والاتجاهات السياسية . لقد كتب شواب كتباً عدة أهمها النهضة الشرقية ؛ وهو كتاب يؤرخ للنهضة الأوربية الحديثة ، التى كانت نتيجة معرفة الشرق . وشواب بعنوانه يقابل بين مفهوم النهضة الأوربية التى كانت نتيجة الاطلاع والتعمق فى التراث الكلاسيكى (الإغريقى) ، وهى ما يعرف بالنهضة الأوربية ، وقد تمت فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر . أما النهضة الشرقية فقد تمت فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ؛ وهى حصيلة الاطلاع على الشرق وتراثه .

ويختلف «شواب» عن المستشرقين – كما يقول سعيد – لسعيه إلى الوعى لا التصنيف . وكتاب شواب يبين كيف أن جذور الحركة الرومانسية وأصولها مرتبطة بمعرفة الشرق ، وأن مفكرين وأدباء كجوتيه وفلوبير وهوجو وشوبنهاور ونيتشه يدينون برؤ يتهم لهذه النهضة . كما أن ترجمة جالاند Galland لكتاب ألف ليلة وليلة قد مهدت لروايات القرن الثامن عشر وما بعده . ويستهجن سعيد استخدام شواب لمصطلحات ذات إيحاءات عنصرية ، كالعقل الآسيوى ، إلا أنه يضيف مفسراً أن غرض شواب ليس اتخاذ موقف متحيز من هذا «العقل» ، وإنما دراسة أثره على الفكر الأوربى . ومع أن كتاب شواب – كما يرى سعيد – يقصرٌ عن ربط أسباب الاستشراق بالتوسع الإمبريالى ، فإنه يبين جانباً مهماً من جوانب التاريخ ، هو دور الباحث فى حركة الفكر ؛ فالمترجم والمحقق والأكاديمى لهم دور مهم فى المسيرة التاريخية . ويختتم شواب بحثه الشائق بالنتيجة التالية : إن النهضة الأوروبية الكلاسيكية كانت مُحَقِّقة لذاتية الغرب ، جامعة لشمله ، موثقة لبؤ رته ؛ أما النهضة الأوروبية الشرقية فكانت مُشَتِّتة ونابعة عن الفروق لا عن المطابقات .

إن ما يجذب سعيداً نحو شواب هو أولاً أن شواب يغير محور التحول الثقافى من تركيزه التقليدى على الأعلام والمشاهير إلى شخصيات تعد ثانوية ، أى هناك نـوع من تفسيخ للمركزية الثقافية وتفكيكها فى عمله ؛ وثانياً لأن شواب يكتشف ويوثق إسهام الشرق فى فكر أوربا المعاصر . كما أن مايصدُّ سعيداً عن مستشرقين مثل رينان وماسينيون – على تباينهما – هو رؤ يتهما للشرق من خلال منظور غربى . فرينان العلمى ، وماسينيون الصوفى – وبالرغم من عبقريتهما – لم يستطيعا أن يفحصا فحصا واعياً ونقدياً المبادىء والافتراضات والمقولات التى حكمت منهجيتهما ، وكلها منبثقة من الثقافة التى ينتميان إليها ، لا من الثقافة الإسلامية التى قاما بدراستها . لقد رأى رينان فى الإسلام والثقافة الإسلامية شيئاً مناهضاً للفلسفة والعلم والمستقبل ، ورآها عقيدة جامدة ، ولم يتعرض لواقع الإسلام واستمراره الخلاّق ؛ وهذا ما يسميه سعيد بالعمى الموضعى عند رينان . أما ماسينيون فقد تأثر بالحركة الرمزية ، وانجذب نحو الإسلام ، مكتشفاً فيه جدلية الحضور والغياب ، ولكن الإسلام الذى ركزّ عليه ماسينيون هو الإسلام المبنى على فكرة التضحية والشهادة ؛ وهى محور اللاهوت المسيحى . فتركيز ما سينيون على الحلاج وفكرة الحلول والإبدال تمثل إسقاطات مسيحية . لقد رفض رينان الإسلام ، وكان موقفه سلبياً عدوانياً ، وتبناه ماسينيون ، وكان موقفه منه إيجابياً ومُرحِباً ، إلا أنهما لم ينظرا إليه كما هو ، وإنما عبر مفاهيم غربية وغريبة عنه . ولهذا فرينان يرفض الآخر ، أما ما سينيون فلا يكاد يرى فى الآخر إلا الأنا .

وأخيراً فإن كتاب سعيد بأكمله مثال حى على دعوته إلى الوعى لا التصنيف ، إلى التعبئة لا التواطؤ ، إلى النظر لا التنظير ، إلى الرغبة لا الإلزام . وهذه الدعوة تختفى أحياناً فى ثنايا كتابه وتحت ثقل موسوعيته ، وتظهر أحياناً واضحة مشرقة : دعوة إلى الإبداع لا الاتباع ؛ دعوة إلى جدل النظرية بالتجربة ؛ دعوة إلى الممارسة الخلاّقة praxis ، فهل من سميع ؟

الهوامش

(١) Edward W. Said, **The World, The Text and the Critic** (Cambridge, M A: Harvard University Press, 1983).

(٢) ——— and Fuad Suleiman, eds. **The Arabs Today: Alternatives for Tomorrow** (Columbus, Ohio: Forum Associates, 1973).

(٣) ———, ed. **Literature and Society** (Baltimore, M D: Johns Hopkins University Press, 1980)

(٤) ———, **Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography** (Cambridge, M A: Harvard University Press, 1966).

(٥) ———, **Beginnings: Intention and Method** (New York, NY: Basic Books, 1975).

(٦) ———, **Orientalism** (New York, N Y: Pantheon, 1978)

(٧) ———, **The Question of Palestine** (New York, NY: Times Book, 1979).

(٨) ———, **Covering Islam** (New York, NY : Pantheon, 1981)

(٩) راجع عرض نادية الخولى وفؤاد أحمد للدوريات الإنجليزية فى فصول ١ : ٣ (أبريل ١٩٨١) ، ص ٢٩٨ - ٣٠١ .

(١٠) راجع مقالنا «الشكلية الروسية» فى الفكر العربى ، السنة ٤ ، العدد ٢٥ (كانون الثانى - شباط ١٩٨٢) ص ٢٨ - ٤٠ . راجع أيضاً ترجمة عباس التونسى لمقال أحد أعلام الشكليين الروس فيكتور شكلوفسكى «الفن باعتباره تكتيكاً» فى «ألف» : مجلة البلاغة المقارنة ، العدد الثانى (١٩٨٢) ص ٧٠ - ٨٩ .

(١١) للاستزادة عن التفكيك اقرأ :

Jonathan Culler, **The Pursuit of Signs** (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981).

(١٢) W. Jackson Bate, 'The Crisis Of English Studies,' in **Harvard Magazine**. Sep-Oct. 1982, pp. 46 — 53.

(١٣) لمزيد من التفاصيل اقرأ :

James Lardner, 'War of The Words,' in **The Washington Post**, March 6, 1983.

(١٤) Terry Eagleton, 'Review Of Harari's **Textual Strategies** and Riffaterre's Semiotics of Poetry,' in **Literature and Society** 6: 2: (Autumn 1980), pp. 256 — 257

(١٥) John Bayley, 'Review of Said's **The World, The Text and The Critic**,' in The New York Times, Feb. 27, 1983.

(١٦) أود أن أضيف أن أروع تصوير لدور الثقافة كسجن فكرى يتم فى الفيلم التركى الطليعى "الرحلة" Yol للكاتب التركى يلماز جوناى Yilmaz Guney

(١٧) انظر تقاطع هذا مع قضية لغة ما بعد اللغة التى تثيرها اعتدال عثمان فى شعر أدونيس . راجع عرضها لديوانه الأخير فى فصول ٣ : ٢ (يناير - مارس ١٩٨٢) ، ص ٣٢٩ - ٣٣٧ .

(١٨) Frank Lentricchia, **After the New Criticism** (Chicago: University of Chicago Press, 1980).

Geoffrey Hartman, **Criticism in The Wilderness: The Study of Literature To — day** (New Haven, Ct: Yale University Press, 1980).

"الذاكرة المفقودة" والبحث عن النص

نصر أبو زيد

صدر كتاب «الذاكرة المفقودة» لإلياس خورى عن مؤسسة الأبحاث العربية ببيروت - لبنان عام ١٩٨٢ . وإلياس خورى روائى ، صدرت له مجموعة من الروايات ، كما أنه فى الوقت نفسه ناقد ظهرت له مجموعة من الدراسات هى : «تجربة البحث عن أفق : مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة» - مركز الأبحاث الفلسطينية ، بيروت ، ١٩٧٤ . وفى عام ١٩٧٩ صدرت له «دراسات فى نقد الشعر» عن دار ابن رشد فى بيروت . ثم أخيرا ظهرت هذه الدراسة التى نتناولها هنا بالتحليل والمناقشة .

ونتساءل فى البداية : ما الذى يعنيه المؤلف على وجه التحديد من ذلك العنوان الغريب اللافت «الذاكرة المفقودة» ؟ خصوصا - والكتاب - إلا مقدمته حتى ص ٢١ - مجموعة من المقالات النقدية التى تتناول أعمالا أدبية تمتد لتشمل الشعر والرواية والقصة القصيرة والمسرح ؛ وهى مقالات نشرت فى المدة بين عام ١٩٧٢ - ١٩٨١ فى مجلات عربية مختلفة . يحاول المؤلف فى المدخل أن يحدد معنى خاص لجمع هذه المقالات المتناثرة فى كتاب . هذا المعنى هو ما يسميه المؤلف الإعلان «عن نهاية مرحلة ، محاولة للإشارة إلى جديد متلبِّس ، إلى مرحلة تنتهى فيها المراجع الجاهزة أو شبه الجاهزة ، وتعلن فيه الكتابة عن كونها مرجع نفسها ؛ بمعنى أن الحاضر يجب أن يكون حاضرا ، وأن يشكل من نفسه مرجعا لقراءة الماضى واستشراف المستقبل» ص ٩ .

من خلال هذا المعنى الذى يطرحه المؤلف لجمع هذه الدراسات المتناثرة فى كتاب يمكن لنا أن نتحرك فى تحليل مضمون الكتاب على مستويين : المستوى الأول يرتبط بالكتابة نفسها فى مستواها الإبداعى ؛ ويرتبط المستوى الثانى بالكتابة فى مستواها النقدى ؛ فالنقد - كما يقول المؤلف - «كتابة على الكتابة ، ولغة على اللغة» ص ١١ . ولأن الكتاب يعلن انتهاء مرحلة ، ويحاول الإشارة إلى جديد «متلبِّس» لم يتضح بعد ؛ جديد تنتفى فيه المراجع الجاهزة والإسقاطات الخارجية على النص ، لذلك فالكتابة - بمستوييها الإبداعى والنقدى - فى أزمة . وليست أزمة الكتابة النقدية إلا مظهرا لأزمة الكتابة الإبداعية ؛ «فالنقد بوصفه لغة ثانية . . . لا يستطيع أن ينطلق إلا من إشكاليات اللغة الأولى ، أى من النص نفسه . فتقوم عملية نقد النص باستدعاء مباشر لمعنى النص النقدى . فالنص الذى يفتح نفسه لإمكان أن ينشأ منه نقد عليه ، يجب أن يكون نصا نقديا من حيث بنيته ، أى يجب أن يكون نصا متعددا ، ويحتمل أكثر من قراءة واحدة ، ويشارك فى تأسيس لغة نقدية» ص ١١ (التأكيد من عندنا) .

وإذا كانت الكتابة فى مستوييها الإبداعى والنقدى قد أمكن توحيدها إلى هذا الحد حيث أشار المؤلف إلى المستوى الثانى باسم «نقد النص» وإلى المستوى الأول باسم «النص النقدى» ، فإن تحليل أزمة النقد وتحليل أسبابها ليس فى حقيقته إلا تحليلا لأزمة الإبداع . وإذا كان هذا التحليل يقود المؤلف إلى أزمة الثقافة العربية وأزمة الواقع العربى ، فإنه يظل يتعامل مع الثقافة ومع الواقع بوصفهما نصوصا . وهنا يتسع مدلول كلمة «النص» فى استخدام المؤلف ليشير إلى مستويات مختلفة ، تبدأ بالنص الأدبى بالمعنى اللغوى ، وتنتهى بالواقع الذى يعد نصا بالمعنى السميوطيقى .

ونعود الآن إلى سؤالنا الذى طرحناه عن معنى هذا العنوان الغريب اللافت «الذاكرة المفقودة» وعن علاقته بالدراسات النقدية . والواقع أن المقدمات التى مهدنا بها للإجابة عن السؤال تسمح لنا بطرح إجابة لا نجدها مطروحة فى الكتاب بشكل مباشر ، وإن كانت - فى اعتقادنا - لا تخرج عن المعنى الذى حدده لها المؤلف من خلال الاستخدام السياقى .

٢

تمثل الذاكرة على مستوى الإنسان الفرد جانباً أصيلاً من جوانب شخصيته . إنها لا تعنى مجرد ذكريات الماضى بجانبيها الحلو والمر ، بل تعنى فى الأساس جماع الخبرات والتجارب التى تشكل وعى الإنسان وتحدد قدرته على التعامل مع الحاضر الراهن ، بل تمثل شروط التعامل مع هذا الحاضر ؛ تلك الشروط التى تعد أساس أى معرفة . وحين يفقد الإنسان ذاكرته ، فإنه يفقد ذاته ؛ لأنه يفقد الشروط الموضوعية التى تجعله يعيش الحاضر ويتعامل معه . وليست الذاكرة بالنسبة للجماعة إلا مجموع الخبرات والتجارب والتراث الذى نطلق عليه اسم «الثقافة» . وهذا بالضبط هو ما يقوله المؤلف «يمكن للثقافة أن تحدد بوصفها ذاكرة . فى هذا التحديد تكون الثقافة خلاصة وتكثيفا لتجربة تاريخية . والتكثيف هو جزء من الصراع بين القوى الاجتماعية على من يصوغ ذاكرة الحاضر كى يستطيع صياغة ذاكرة المستقبل ، أو كيف تصاغ الذاكرة فى الحاضر» (ص ٢٦) .

وليس التعرض لأزمة الثقافة العربية فى القسم الأول من هذا الكتاب - أو لنقل أزمة الذاكرة العربية أو فقدانها - إلا محاولة لتحليل أزمة النقد وتحليل أزمة الإبداع فى الوقت نفسه ، عندما لا تكون الأزمة فى النقد فقط ، بل تكون فى موضوعه أيضاً . وحين تشمل الأزمة اللغة الأولى (الإبداع) والثانية (النقد) فإنها تكون تعبيرا عن أزمة اجتماعية ثقافية عميقة ، تحتاج إلى تحليل يقوم بربط المستويات بعضها ببعض ، واكتشاف تداخل علاقاتها (ص ١٢) .

ولكن كيف صارت أزمة الثقافة هى أزمة النقد وهى أيضاً أزمة الإبداع ؟ وبكلمات أخرى : كيف عبّر فقدان الذاكرة/الثقافة عن نفسه على مستوى النقد والإبداع معا ؟

يتحرك المؤلف فى إجابته عن هذا السؤال من علاقة النقد الأدبى بغيره من العلوم ، بادئا بالنقد والتاريخ (ص ١٢ - ١٤) ، والتاريخ النقدى (ص ١٤ - ١٧) ، والنقد فى المجتمع (ص ١٧ - ٢٠) ثم مأزق النقد/أفق النقد (ص ٢٠ - ٢١) . وتنتهى المقدمة التى عنوانها «النقد والنص النقدى» . ثم يبدأ بعد ذلك القسم الأول بعنوان «فى الثقافة العربية الحديثة» ؛ وهو مجموعة من المقالات سبق نشرها . المقالة الأولى بعنوان «الذاكرة المفقودة» (٢٥ - ٤٣) نشرت فى مجلة «مواقف» ربيع ١٩٧٩ . والمقالة الثانية بعنوان «المثقف الحديث وسلطة المثقف» (ص ٤٤ - ٥٤) وقد نشرت فى «السفير» عدد ١٩٧٩/١١/٧ ؛ وهى قراءة تحليلية لكتاب هشام الشرابى «الجمر والرماد - ذكريات مثقف عربى» ، وهو الكتاب الصادر عن دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٧٨ . والمقالة الثالثة بعنوان «الديمقراطية والاستبداد الحديث» (ص ٥٥ - ٦٤) ؛ وتناقش فى جزء منها كتاب برهان غليون «بيان من أجل الديمقراطية - البنى السياسية الفكرية للتبعية والتخلف ، ومأساة الأمة العربية» ، الصادر عن دار ابن رشد ، بيروت ١٩٧٨ . وقد نشرت هذه المقالة فى «شئون فلسطينية» العدد ٨١/٨٠ ، ١٩٧٨م . أما المقالة الرابعة فهى «الاحتراق حول الأسئلة» (ص ٦٥ - ٧١) ؛ وهى عن كتاب جورج خضر «لو حكيت مسرى الطفولة» ، الصادر عن دار النهار ، بيروت ١٩٧٩ ؛ وقد نشرت المقالة فى النهار البيروتية . وعنوان المقالة الخامسة «موت المؤلف» (ص ٧٢ - ٧٦) ، وقد نشرت فى السفير ، عدد ١٩٨٠/١٠/٥ . والمقالة السادسة والأخيرة هى «فضاء النثر» (ص ٧٧ - ٨٩) ، وقد نشرت فى مجلة «الطريق» ، العدد ٣ ، تموز ١٩٨١م .

إن المؤلف يطرح قضيته فى المقدمة ، ثم يترك للقارىء عناء البحث عن إجابة الأسئلة التى أثارها فى تلك المقدمة ، وذلك وسط تفاصيل واهتمامات تغطى نشاط المؤلف قرابة عشرة أعوام فى الصحف والدوريات المختلفة . ويبدأ المؤلف وهو بصدد تحديد معنى فقدان الذاكرة من الواقع العربى المتجسد العينى : الحروب اللبنانية «فالحرب الأهلية لم تجر على أرض الواقع فقط ، بل كانت تجرى فى الذاكرة . كانت ذاكرتنا النهضوية الحديثة تتقلب ثم تفتتت مع تصاعد الحرب وتحولها إلى حالة عربية شاملة ؛ حرب الذاكرة التى تمحو الذاكرة . لم تصمد أى مقولات جاهزة ؛ كانت النصوص تنهار والمؤسسات تنهار والذاكرة تنهار . كأن عصر النهضة كان هنا بجميع نصوصه واتجاهاته ، يحاول أن يتدارك الصيغ والقيم التى صنعت وسط معارك إنهاء السيطرة العثمانية . لكن الحرب لم تتوقف ، والذاكرة لم تنقذ شيئا ، بل صارت هى موضوع المحاكمة . وبدا كأن الماضى القريب لا يحيل إلى شىء ، وأن القوى الاجتماعية التى تنفجر من الداخل هى المحصلة الفعلية للذاكرة التى حاولت أن تحيل نفسها إلى ذاكرة ، فتركتنا وكأننا بلا ذاكرة» . (ص ٢٦) .

والواقع العينى الذى تعيشه لبنان بكل ما يصطرع فيه من قوى ليس إلا حالة عربية شاملة تنبىء عن انهيار شامل لمشروع الحداثة

العربي ؛ ذلك المشروع الذى تخلى عن الواقع فى سبيل فرض النموذج الغربى الوارد ؛ «فالمؤسسات بأسرها لم تكن مؤسسات تشبه النمط الغربى أو أى نمط آخر ؛ إنها مجرد أوان صنعت على عجل وانهارت وستنهار بسرعة . وعقلانية النفط هى اللاعقلانية المطلقة ؛ فدولة الجيش لا تعنى مجىء الحداثة العقلانية ، بسبب كون المؤسسة الحاكمة هى أكثر المؤسسات حداثة واستيعابا للتكنولوجيا . » (ص ٢٨) .

هكذا كان مشروع الحداثة تحديثا للدولة لا تحديثا للمجتمع على المستوى السياسى ؛ يستوى فى ذلك مشروع محمد على أو مشروع جمال عبد الناصر . داخل هذا المشروع اندرج كل شىء بما فى ذلك الثقافة ، التى كانت «تنمو فى الدولة ومن أجل بناء الدولة . فى الدولة : أى داخل الجهاز الحديث . والدولة لم تصر دولة إلا بالجيش . . ومع الجيش صارت نموذج توحد القوى الاجتماعية من الخارج ، فى سلطة تقع فوق المجتمع وتعبر عن طموحاته المستقبلية» (ص ٢٨) . كان مشروع الحداثة فى مرحلتيه يحاول تحقيق نموذج منقسم إلى نصفين : «نصفه الأول فى عصور الازدهار العربى - الإسلامى ، ونصفه الثانى فى الغرب . وكانت خيارات الحداثة هى محاولة الجمع بين الماضى والماضى ؛ ماضى العرب وماضى الغرب ، كى يصاغ من الماضيين مشروع جديد هو الحاضر الذى يتمرد على الانحطاط ، ويدخل فى العالم» (ص ٣٠) .

وبين الماضى والماضى ، أو لنقل بين النموذجين الغربى والعربى الإسلامى القديم ، ضاع الحاضر ، أو بعبارة أخرى ضاع النص لحساب نصوص أخرى ، وانتهى الأمر إلى فقدان الذاكرة . وإذا كان النص الإبداعى الحقيقى هو الذى يتمثل فى بنائه النصوص السابقة عليه ويتجاوزها طارحا قوانينه الخاصة التى يعاد توظيف النصوص القديمة من خلالها ، فإن نص الحداثة تخلى عن ذاكرته الخاصة لحساب إحدى الذاكرتين : ذاكرة الغرب ، والذاكرة العربية القديمة .

قد يكون هذا التحليل لأسباب أزمة الثقافة تحليلا لا غبار عليه من الوجهة العامة وإن كان يتناسى - أو لنقل يتجاهل فى سبيل الحفاظ على تعارضاته الثنائية - أن الثقافة - وإن كانت فى جوهرها انعكاسا للواقع - لها استقلالها الخاص المتميز ، ولها حركتها الذاتية النابعة من قوانينها من حيث هى ثقافة . والأدب الإبداعى بأشكاله المختلفة - وإن كان انعكاسا للثقافة ، وهو من ثم انعكاس غير مباشر للواقع - له إشكالياته الخاصة النابعة من طبيعة الأدوات التى تشكل عناصر بنائه - وأهمها اللغة - تلك الأدوات التى تعد عنصرا مهما فاعلا فى الثقافة بشكل عام . نقول إن الكاتب يتجاهل تعقد العلاقات وتفاعلها بين مستويات الواقع/الثقافة/الأدب . وتلك بالتحديد هى معضلة منهجه ومعضلة نتائجه الخطيرة فيما يرتبط بأزمة النقد وأزمة الإبداع معا . وإنصافا للكاتب نقول إنه حين يتعامل مع النصوص ذاتها - ناقدا تطبيقيا - يكشف عن وعى بخصوصية الأدوات . وعلاوة على ذلك فإنه فى كتابه «دراسات فى نقد الشعر» المشار إليه ، يدرك فعالية اللغة كأداة فى صياغة النص ، فيعترف بأن الإعصار الذى «تعرض له كل شىء فى الشرق لم يستطع أن يخترق تخوم اللغة ، بل أخضعها لانحناءات متعددة . هكذا استطاعت اللغة أن تستوعب الترجمات دون أن تفقد على مستوى فنيتها - أى حين لا تكون فقط أداة اتصال [أى أداة ثقافية ، وهو أحد مستوياتها] بل مادة إبداع - علاقاتها الماضية وضوابطها ، فاستطاعت أن تنحنى ، وفى انحناتها استطاعت أن تتجدد ليس فقط فى الشعر ، بل انطلاقا من الشعر فى جميع مجالات الكتابة» . (ص ١٣ - ١٤) .

وإذا كانت اللغة من حيث هى مادة إبداع قد استطاعت أن تتجدد فى الشعر ، فقد استطاعت بالضرورة أن تعبر عن نص الحاضر ؛ بمعنى أنها لم تظل خاضعة لإطار الماضى الموروث ، ولم تفقد فعاليتها أو تتخل عنها تحت وطأة الوافد الغازى . إن صمود اللغة وانحناءها ليست إلا تعبيرا ثقافيا وإبداعيا عن الأزمة وعن محاولة تجاوزها فى الوقت نفسه . ولو كان الماضى (بمستوييه الغربى والعربى الإسلامى) قد اغتال الحاضر - كما يزعم المؤلف - لعبرَّ فقدان الذاكرة المزعوم عن نفسه بفقدان اللغة واستبدال لغة أخرى بها . أليست اللغة هى مادة الذاكرة وأداتها ؟؟ أليست هى محتوى الثقافة ورمزها فى الوقت نفسه ؟!

٢

قلنا إن معضلة المنهج عند الكاتب تتمثل فى المساواة بين مستويات ثلاثة هى الواقع/الثقافة/الأدب . وقد لاحظنا أن تحليله لأزمة الثقافة ، الذى عبرّ عنه بفقدان الذاكرة ، تحليل يتجاوز قوانين الثقافة وفعاليتها الخاصة . وتتجلى هذه المعضلة بدرجة واضحة حين يتعرض الكاتب لأزمة النقد . ومن المهم - أولا - أن نحاول اكتشاف مفهوم الكاتب للنقد الأدبى ولوظيفته ؛ ذلك أن هذا المفهوم هو الذى سيحدد تصوره لأبعاد الأزمة ، وهو الذى سيحدد - من ثم - اقتراحات تجاوز تلك الأزمة .

يبدأ الكاتب - فيما يعلن عن نفسه - من ممارسة نقدية تنطلق من النص الإبداعى أساسا ، ثم تقوم بربط هذا النص بالمستوى الأدبى العام ، الذى هو جزء من المستوى الأيديولوجى ، فى سبيل الوصول إلى القدرة على ربط النص الإبداعى بالممارسة النقدية [دراسات فى نقد الشعر . ص٥] ويلمح الكاتب إلى التوجه النقدى نفسه فى مدخله للكتاب الذى نتناوله هنا ، حيث يقول : «تتدرج هذه المقالات فى إطار البحث داخل النص الأدبى نفسه ؛ هذا لا يعنى أنها متحررة من أى نسق أيديولوجى ؛ فكل تأويل نقدى يميل ، بشكل أو بآخر ، إلى مبنى أيديولوجى أو إلى منظور علم . لكن الطموح ، هو أن تصل القراءة النقدية إلى شفافية اكتشاف التركيب البنائى للنص الأدبى ؛ وفى عملية الاكتشاف هذه ، لا يحاكم التأويل النقدى النص فقط ، بل يحاكم أدواته نفسها» (ص ٩) .

لكن هذا التوجّه النقدى الواقعى الواضح سرعان ما يتهاوى أمام مفاهيم وتصورات للكتابة النقدية تتعارض مع تلك المنطلقات الأولية . ونقول إن هذا التوجه النقدى توجه واقعى

لأنه ينطلق من النصّ أولا ، ولكنه لا يغفل - شأن النقاد النصيين - علاقة النص بمستويات أخرى خارجه ؛ بمعنى أنه لا يتعامل مع النص بوصفه بناء مغلقا من الدلالات ، بل ينظر إليه بوصفه بناء متميز التركيب والدلالة ، ينبع في تشكله من أطر خارجية ، ويعود في دلالته مشكلا لهذه الأطر ومتفاعلا في بنائها وتركيبها . ونصف هذا التوجه النقدي بأنه توجه واقعي لأنه من جهة أخرى يدرك ما يمكن أن يقوم بين النص وتقده من تفاعل أيديولوجي ، عبرّ عنه الكاتب في النص السابق بأن كل تأويل نقدي يميل إلى مبنى أيديولوجي أو إلى منظور عام .

من هذا المنطلق الواقعي النقدي تكون الكتابة النقدية تحليلا للنص وتفسيرا له وتقويما ؛ وهي في ذلك كله لا تغفل الشرط التأويلي ولا تتجاوزه أو تتجاهله . وإذا تحولت الكتابة النقدية إلى إبداع جديد دخلنا في منطقة تتجاوز توجّه الكاتب الذي عبرّ عنه في النصين السابقين . ولكن هذا التجاوز واضح في نصوص كثيرة للكاتب ؛ الأمر الذي يعكس تناقضا في مفاهيمه النقدية . فالكتابة النقدية تساوي الكتابة الإبداعية ؛ «وكما أن كل كتابة إبداعية هي بمعنى ما ، استعادة لإبداع سبقها ، وقراءة/كتابة جديدة له في زمن آخر ، فإن كل نقد إنما يقوم باستدعاء كتابات نقدية سابقة ، ويعيد إنشاءها داخل نص جديد . هذه العملية المعقدة لا تعني أننا داخل حلقة من الاستعادات ، بل على العكس من ذلك ، تعني أن الاستعادة تعيد إنتاج السابق عبر هدمه في لغة الحاضر التي تعيد بناءه» (ص ٦١) . وإذا كان الكاتب يعترف أحيانا بأن نقدا للنصّ لا يستطيع أن يكون مستقلا عن النص نفسه [مادام يبدأ من داخله أساسا ، كما سبقت الإشارة] ، بصرف النظر عن البعد التأويلي الذي يعبّر عن أيديولوجية الناقد ، فإنه في أحيان أخرى كثيرة يتحدث عن زمن النص وزمن الكتابة النقدية . والحديث عن زمانين مختلفين يعني الحديث عن إطارين من الرؤية مختلفين ، وتتحول الكتابة النقدية إلى ما يشبه الإبداع الذي يعيد صياغة النص الأدبي بوصفه نصا ينتمي إلى الماضي «زمن القصيدة هو الماضي ؛ إنه جسدها الذي نقرأه أو نسمعه وقد انتهت صياغته . أما زمن الكتابة النقدية فهو الحاضر . إنه لا يستعيد ماضيا ، بل يأخذه حاضرا في اللحظة ذاتها . من هنا ينكسر المنطق إلى نصفين : نصف للماضي ونصف للحاضر . ويأتي النص الجديد ، الكتابة النقدية ، وكأنه لا يضيف شيئا ، بل يحاول فقط أن يقول ما لا يستطيع الشاعر قوله ، أو ما نعتقد أنه لا يستطيع قوله . هذا المنطق المكسور ، يحكم كل كتابة نقدية . إنها إدراج لنص جاهز في حركة نص لم يجهز بعد ، تكسر منطق الشعر في تبويبه الجديد ، وتقدم إشكالية قراءة مختلفة» [دراسات في نقد الشعر (ص ٦١)] .

وإذا كانت الكتابة النقدية - كالكتابة الإبداعية - تبدأ من النص لتتجاوزه ، فمن الطبيعي أن ينكر المؤلف وظيفة النقد بوصفه جسرا بين الشاعر والقارىء . فهذا الجسر - فيما يرى المؤلف - ليس بحاجة لوصاية أحد .

هذا التناقض بين التوجّه النظري النقدي للمؤلف وتصوره لماهية الكتابة الإبداعية يعبّر في حد ذاته عن أزمة المثقف التي تعرض لها المؤلف في إحدى مقالاته (ص ٤٤ - ٥٤) حيث يقول « المثقف الحديث هو إذن « خواجه » ؛ أي مثقف يستند على اعتراف خارجي (مقاييس جديدة) بثقافته . يتكلم لغة أجنبية يرهب بها الآخرين . يخيفهم . يستند إلى قاعدة اجتماعية حديثة . . . أصبح المثقف هو المتلقي والمعمّم لأفكار « كونية » لا تجد لها إلا أرضية هشة في واقع تنخره الهيمنة الاستعمارية ، وتنخره الطبقات والفئات الطفيلية التي تسلقت السلطة مع هذه الهيمنة وبها » . (ص ٤٨) وهذا التوصيف لأزمة المثقف ينطبق تماماً على تصورات المؤلف النقدية ؛ فكيف نعزل الكتابة النقدية عن القارىء ؟ وكيف ننكر أن تكون جسرا يساعد القارىء على فهم العمل وعلى تلقيه ؟ ألسنا بذلك نقع في تعميمات كونية تتجاهل ظروف الواقع التي يعد المتلقي القارىء أهم طرف فيها ونحن نتحدث عن الكتابة النقدية ؟! وإذا كان الناقد يكتب انطلاقا من النص الأدبي ويحاول أن يربطه بسياقه الأوسع ، فهل يكتب لمتعة الكتابة ذاتها ، أو يكتب لقارىء لا يستطيع تجاهل ظروفه الموضوعية ؟!

كل هذه أسئلة وإشكاليات تعبّر عن أزمة المثقف كما تعبّر عن أزمة النقاد الذين يعلنون موقفا التزاميا من الواقع ومن قضايا الجماهير ، ثم يقعون بوعي أو بدون وعي في أسر مفاهيم وتصورات تتناقض مع ذلك الموقف الالتزامي المعلن ، وتشده - من ثم - إلى متاهات الاغتراب والتغريب ، فيتحول المثقف إلى سلطة مهمتها « حجب الواقع وتقديم صورة مشوهة مأخوذة من مرايا ماضي المستقبل » (ص ٥٣) . والمؤلف ينتمي إلى هذا النمط من المثقفين ، ويعبّر بكتاباته النقدية عن الأزمة ذاتها التي أسهب في تحليلها وفي تحليل أسبابها ، دون أن يتجاوز إطار التحليل الخارجي ، ودون أن يضع نفسه داخل « زمرة » المثقفين الذين يحلل أزمتهم .

٣

ولا يقف تعارض المؤلف مع منطلقاته الأساسية عند حدود التسوية بين الكتابة النقدية والكتابة الإبداعية ، بل يتجاوز ذلك إلى نفي الوظيفة الثقافية الاجتماعية للنص الأدبي كما نفاها عن الممارسة النقدية . وإذا كانت عناصر عملية الإنتاج الأدبي في المفهوم الواقعي هي الواقع والأديب والنص والمتلقي بما يحمله كل عنصر من هذه العناصر من قوانين وأبعاد ذاتية تتفاعل مع باقي العناصر في إنتاج دلالة النص وفي إنتاج تأويله ونقده ، فإن المؤلف يقف عند حدود النص ، وتظل إشاراته للواقع وللأديب وللمتلقي من قبيل الاشارات الزاعقة التي تعتمد على الوثب والربط الميكانيكي بين هذه المستويات . وكما نظر إلى النقد بوصفه إبداعا جديدا وإن نشأ من النص ، فكذلك يحاول نفي الأديب لحساب النصّ . « في (ألف ليلة وليلة) كما في كل الأعمال الكبرى التي تأتي كشكل للتجربة التاريخية ، يغيب المؤلف في النص ويمحى ، ويتحول النص إلى إمكانات تأويل لاحدود لها » (ص ٧٣) .

ولا بأس لو كان معنى غياب المؤلف فى النص وامحائه أن يكون ذا وعى حاد شامل وذا رؤية أدبية جمالية راقية تتجاوز حدود الذات - بالمعنى الرومانسى - إلى أفق إنسانى . وليست ألف ليلة وليلة التى يستشهد بها الكاتب صنيع كاتب أو إبداع أديب ؛ وتلك إشكالية أخرى على أى حال ، مجالها الدراسات الأدبية الشعبية . وعلى الرغم من أن المؤلف - كما سبقت الإشارة - يرى أن للعمل الأدبى بعده الأيديولوجى ، الذى ليس إلا انعكاسا لأيديولوجية الكاتب المبدع ، فإنه يحلم بأن يشهد أعمالا أدبية ينمحى فيها المؤلف ويغيب ، أو يموت . « نعود إلى ألف ليلة وليلة ، لأننا نشهد اليوم موت المؤلف وموت النبى/الشاعر . من يستطيع أو يجرؤ أن يقول إنه يستطيع أن يُعبر أو يلتقط هذا الركام . من يستطيع أن يبحث عن موضوع أو عن فكرة أو إطار لكتابته ، والمواضيع مكدسة فى طرقات المدن [راجع تعليق الكاتب على عبارة الجاحظ « المعانى مطروحة فى الطريق ، فى « دراسات فى نقد الشعر » (ص ١٢ - ١٤)] والكتابة عاجزة عن أن تكون شكلا ، والمؤلف ضائع بين أن يعيش فى ماضيه ، حيث كانت أحلام أو أوهام الكتابة هى أن تكون مبشرا وداعية ، وأن يعيش هذا التراكم المدهش والقاتل لكثافة التاريخ المعاش ومأسويته ، كأننا أمام كل الأزمنة وهى تختلط وتتهيأ لتعلن شيئا آخر لم نألفه ؛ وكأننا أمام الفوضى التى يبدأ منها كل شىء . لذلك يغيب الكاتب - المؤلف ، لم يعد هناك دور أو إمكانية أو معنى لكى تكون كما كنت فى الماضى ، ولم يعد هناك من إمكانية للتعامل مع النص إلا بوصفه نصا بلا حدود ؛ شكلا لا يحدد الأشياء ولكن يتشكل فيها ؛ يترك للفوضى وللغموض وللحدس أن يقول ، وتختفى سلطة الكتابة فى لاسلطة هذا الشكل الغامض والجديد من الكتابة » (ص ٧٣ - ٧٤) .

تأكيد كلمة « يحلم » ، تعبيرا منا عن تصور الكاتب لعلاقة الأديب بالنص ، أمر مهم . فما معنى أن الكاتب « يحلم » بوجود أعمال أدبية ينمحى فيها المؤلف ويموت ؟! وما قيمة هذا العمل المفترض ذهنيا ومادلالته ؟ الحلم هنا نابع من نمط من التفكير القائم على التمنى لا على تحليل معطيات الأزمة واستكناه حلها . ومادام الكاتب قد ساوى بين مستويات الواقع/الثقافة/الأدب ، ثم بدأ من مأساة الواقع اللبنانى العربى ، فلابد أن تنسحب مظاهر الأزمة - ميكانيكيا - من الواقع السياسى الاجتماعى إلى المستوى الثقافى ، وتنسحب أيضا إلى المستوى الإبداعى الأدبى . وتتجلى الأزمة على مستوى الإبداع فى حالة من الضياع عبّر عنها الكاتب بأن المواضيع مكدسة فى طرقات المدن والكتابة عاجزة عن أن تكون شكلا . والمؤلف أو الأديب - فيما يرى الكاتب - ضائع لا يعرف له دورا ، حيث سقطت أدواره السابقة ؛ دوره فى التراث بوصفه داعية القبيلة والمعبر عنها ؛ ودوره فى مشروع الحداثة باعتباره جزءا من مشروعها الذى سقط . وفى حالة الضياع هذه ، لاحل عند الكاتب إلا أن يموت المؤلف وتختفى سلطة الكتابة . تعبير الكاتب عن حله ، واستشهاده بألف ليلة وليلة ، يدخل فى منطقة الحلم ، مادام كل شىء قد وصل -فى وعى الكاتب - إلى حالة من الفوضى والعدمية عبّر عنها على المستوى السياسى « بسقوط النظام » ، وعلى المستوى الثقافى « بفقدان الذاكرة » ، وعلى المستوى الأدبى « بموت المؤلف » .

والحل الذى يطرحه علينا الكاتب - أو حلمه على الأرجح - هو حل مستورد ، إذا سمحنا لأنفسنا باستخدام هذا التعبير . وهذا الحل يعكس أزمة الكاتب التى يشترك فيها مع كثير من المثقفين الذين وعى أزمتهم وأخرج نفسه من بينهم . ما الذى يعنيه مفهوم « موت المؤلف » وإعطاء مركز الصدارة للنص بوصفه شكلا وتشكيلا ؟ ألا يعنى ذلك عودة صريحة ومباشرة لمفهوم النص الأدبى فى مفاهيم الشكليين والنصيين الغربيين بوصفة البدء والمعاد ؟! ألا يقودنا هذا إلى مفهوم النص بوصفه نظاما مغلقا منَ الدلالة ، لا علاقة له بما هو خارج عنه فى الثقافة والواقع ؟! وإذا كان هذا المفهوم الغربى لموت المؤلف ، واستبقاء الشكل مرتبطا بأيديولوجية تبريرية للنظام الرأسمالى الاستعمارى ، ألا يعد استيراده حلا لأزمة الإبداع العربى وقوعا فى أسر التبعية وتجاهلا متعمداً لمعطيات الواقع ولظروفه ؟! ثم أليس هذا كله أخيرا تكريسا للضياع والتشتت و« فقدان الذاكرة » الذى وعدنا المؤلف فى صدر كتابه بتحليل أسبابه وصولا إلى تجاوزه ؟! وإذا كان الحل ذاته يعود لتكريس المعضلة وتعميق الأزمة ، فمن حقنا أن نستنتج أن تحليل الكاتب للأزمة ذاتها ولأسبابها يعتمد على مفاهيم وتصورات تحتاج فى ذاتها إلى التعديل وإعادة النظر .

٤

إذا كان الإبداع الأدبى العربى يعانى أزمة ربطها الكاتب بأزمة الثقافة ، وربط أزمة الثقافة بدورها - ربطا ميكانيكيا - بأزمة الواقع ، فإن النقد العربى - الذى هو كتابه على الكتابة - يعانى بدوره أزمة تحتاج للتحليل الذى يقودنا بدوره إلى الحل . وإذا كان الكاتب قد بدأ كتابه بتحليل أزمة النقد ، وصولا إلى تحليل أزمة الواقع ، فإننا فى هذا العرض عكسنا الوضع فبدأنا بأزمة الواقع ، ثم عرضنا لأزمة الثقافة ، ووقفنا - ثالثا - عند أزمة الإبداع . وقد كان هذا القلب فى الترتيب مهما بالنسبة لنا ؛ لأنه ساعدنا على الكشف عن ترابط المفاهيم المفرّقة على صفحات الكتاب بحكم كونه مجموعة من المقالات التى سبق نشرها . أضف إلى هذا أن عملية القلب هذه قد ساعدتنا فى بلورة مفاهيمنا التى نناقش المؤلف من خلالها ، بحيث تظل المسافة بين مفاهيمنا ومفاهيمه واضحة لاتسمح بالاختلاط ، وإن كانت تبرز بعض نقاط التلاقى وتؤكدها .

ولا شك أن النقد العربى يعانى أزمة هى جزء من أزمة الإبداع ومن أزمة الثقافة ومن أزمة الواقع ؛ بمعنى أن هناك قانونا ما يحكم هذه المستويات ويلقى بظله على كل منها . وإذا كان الواقع ليس معطى موضوعيا ساكنا موحّدا ، بل هو حركة نشطة من التفاعل والصراع بين قوى اجتماعية ذات مصالح مختلفة وأيديولوجيات متعددة متعارضة ومتصارعة أحيانا ، فإن التعبير الثقافى لهذا

الواقع يخضع بالضرورة لهذا التعدد والتعارض والتصارع . ومن هذا المنطلق يصعب الحديث عن أزمة واحدة عامة شاملة ، سواء على مستوى الواقع أو على مستوى الثقافة أو على مستوى الإبداع والنقد . والتعميم فى هذه الحالة ضار ؛ لأنه لا يرى إلا الواقع المسيطر المهيمن ؛ أى لا يرى إلا من خلال أيديولوجية سكونية ثبوتية هى بالضرورة أيديولوجية الطبقات المسيطرة التى لا ترى فعالية إلا لثقافتها ، وتريد أن تحجب - عن عمد أيديولوجى - ما يتعارض معها سياسيا وثقافيا وإبداعيا ونقديا .

من هنا يصعب الحديث عن أزمة واحدة فى النقد العربى الحديث . هناك أزمة . . نعم ، ولكنها ليست أزمة واحدة نصل إلى حلها بضرب من التوهم ؛ فالواقع العربى الراهن - على مستوى الإبداع والنقد - ليس كتلة واحدة ، بل هو تيارات ومناهج متعددة بتعدد القوى التى تتبناها وتقف خلفها . وليست أزمة هذا التيار والمنهج فى التعامل مع الواقع الأدبى والثقافى هى نفسها أزمة ذلك التيار . ولعل المنهج النقدى الواقعى - الذى يتبناه كاتب هذه السطور - يعانى أزمة ، لكنها أزمة لا يمكن توحيدها بأزمة اتجاهات أخرى فى الواقع النقدى كالبنيوية مثلا . أزمة المنهج الواقعى تنبع من حاجته إلى التأصيل والتعميق الذى يمكنه من زيادة فعاليته فى التعامل مع النصوص ؛ أما أزمة البنيوية فتكمن فى مظاهر أخرى أهمها الغربة عن واقع الإبداع العربى والثقافة العربية .

هذه مقدمة تضع أساسا منهجيا لمناقشة أزمة النقد ؛ وهو أساس غاب تماما عن رؤية مؤلف كتابنا ، فراح يفتش عن أزمة النقد فى بعض العلوم اللصيقة الصلة بالنقد الأدبى كعلم التاريخ ، ثم قاده هذا لمناقشة التاريخ الأدبى ، وانتقل مباشرة إلى أزمة النقد فى المجتمع ، التى هى أزمة النظم السياسية التى تدعى الديمقراطية فى عالمنا العربى . ويحدد الكاتب مظاهر الأزمة - أزمة النقد الأدبى - فى بعدين : أولهما الخضوع للمفاهيم النقدية الغربية ، أو للمفاهيم النقدية العربية الكلاسيكية . وثانيهما : الخضوع للسلطة السياسية ، والارتماء فى أحضانها ، والعمل فى خدمتها وتحت هيمنتها .

ونلاحظ أن البعد الأول للأزمة يمثل الثنائية التى انطلق منها الكاتب فى تحليل أزمة الثقافة وأزمة الواقع معا . وما دام المشروع القومى - مشروع الحداثة - قد انهار لأنه تجاهل الواقع وبحث عن نموذجه فى الخارج المتمثل إما فى الغرب وإما فى الماضى التراثى ، فقد آن الأوان - فيما يرى - أن نكتشف كيف أن سحر الغرب الخفى ليس إلا وهما ، وأن استعادة تاريخ العالم لا تكون إلا باكتشاف التاريخ المحلى . كما نكتشف أيضا أن النص السلفى الكلاسيكى ليس حلا ، ولا يستطيع أن يقود إلى الحل ، بل الحل هو الذى سيعيد اكتشافه واختراقه وتنظيم دلالته ، وأن استعادة النص الماضوى هى حل مؤقت ، وتعبير عن مأزق الحل الآخر . وعندما يتهافت الحل الآخر يتهافت رد فعله أيضا ، ويكشف عن أنه ليس أكثر من عقبة تفرض علينا إعادة قراءة الماضى وترجمته إلى واقعنا المعاصر» (ص ٢٠) . ونحن بالقطع مع المؤلف فى أن الواقع هو المبدأ والمعاد ؛ فمن خلال تحليله وفهمه تصح علاقتنا بالتراث كما تصح علاقتنا بكل ما هو خارج عنا . وحين تصح العلاقة يتفاعل الماضى بالحاضر ويتفاعل الخارجى بالداخلى . لكننا يجب أن نفهم أن الواقع ليس موحدا ؛ ومن ثم فعلاقتنا بالماضى والخارجى لا يمكن أن تصح بمجرد النيّة ورد الفعل ، وإنما تصح لو صحّ الواقع نفسه ، وانتفت عنه علاقات الاستغلال ، وانتفى التعارض بين السلطة والجماهير .

ويرتبط البعد الثانى لأزمة النقد بأزمة المثقف الذى وضعته الدولة - فى مرحلة المشروع القومى - داخل مشروعها ، وأوهمته أنه معبّر عنها باعتبارها شكل الحداثة الوحيد والممكن . وحين فشل المشروع استغنت عنه ولم يعد يرضيها منه سوى تبرير سيطرتها وهيمنتها واستغلالها . وليس أمام النقد سوى أن يعلن أزمته كى يكتشف آفاقه . فليس أمام الكتابة العربية سوى أن تعلن ، وللمرة الأولى فى العصر الحديث ، انفصالها عن جهاز السلطة ، وعن سلطتها السحرية الماضوية اللغوية ، وارتماءها فى أحضان التاريخ . فالكتابة التى لا تشير إلى أزمة الذاكرة النهضوية ، وضرورة التخلص من علاقاتها المواربة ، المتواطئة مع سلطة القمع ، لم يعد لها أى مكان ، لأنها صارت اجترارا لما اختبرنا فيه العجز والانحطاط» (ص ٢٠) . فى هذا البُعد يقترب المؤلف من أفق التحليل الصحيح أو يكاد ؛ فالتعارض بين السلطة والجماهير فى عالمنا العربى يعكس تعارض مصالح على المستوى الاقتصادى والاجتماعى . وهذا التعارض ينعكس على المستوى الثقافى ، ويتجلى فى أزمة النقد والإبداع معا . وإذا كان المثقف قد خُدِع فى السلطة فى مراحلها السابقة فاستخدمته بعد أن ظن أنه سيغير الواقع من خلالها ، فقد آن الأوان أن يدرك المثقفون أن ذلك كان وهما ، وأن مسئوليتهم الحقيقية تنبع من مسئوليتهم فى إبداع ثقافة حقيقية علمية ، تعبر عن الجماهير ، وتتبنى آمالهم وطموحاتهم .

والبُعدان الأول والثانى غير منفصلين على أى حال ؛ فالدولة فى إبّان مشروعها القومى التحديثى نظرت للنموذج الغربى ، لكنها حاولت أن تتوسط بين هذا النموذج والنموذج التراثى . وحين فشل المشروع لأسباب كامنة فى طبيعة الدولة ومؤسساتها ، تحولت الدولة إلى النموذج الغربى تابعة . ومعنى ذلك أن انكشاف وهم سحر الغرب على المستوى الثقافى والفكرى يؤدى بالضرورة إلى حتمية انفصال المثقف عن السلطة وعن التبعية لها . والعكس صحيح أيضا ؛ فكل مدخل من المدخلين يفضى إلى الآخر بالضرورة ؛ لأنهما - فى التحليل العلمى - وجهان لعملة واحدة .

لا نريد الإطالة بتكرار ما قلناه عن ضرورة عدم توحيد الاتجاهات ، أو عدم الربط الميكانيكى بين المستويات المختلفة والمتعددة ، ويكفى أن نشير إلى أن المؤلف حين ساوى بين أزمة النقد وأزمة الواقع ، سحب أسباب هذه الأزمة أيضا إلى العلوم اللصيقة بالنقد الأدبى . وعلى الرغم من كثرة العلوم المساعدة للناقد كثرة تند عن الحصر ، فقد شاء المؤلف أن يتوقف عند علم التاريخ ، والتاريخ الأدبى ، ثم المشكلة السياسية التى اختزلها فى

مشكلة الديمقراطية . لم يناقش المؤلف مثلا أهمية العلوم اللغوية بالنسبة للناقد ؛ وهى العلوم الأكثر التصاقا بأداة الأدب وطبيعته ؛ ولم يناقش مثلا علم النفس والفلسفة والأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع .. الخ تلك العلوم الكاشفة عن جوانب عملية الإنتاج الأدبي ، وكلها علوم مهمة بالنسبة للناقد . ولعل طبيعة المقالة - كونها مقدمة لمجموعة من الدراسات التى سبق نشرها - هو الذى حصرها فى هذا الإطار .

وحين يتحدث المؤلف عن النقد والتاريخ يتضح للقارىء أنه قد انحرف - كعادته - عما وعد القارىء به . لقد وعدنا بأنه سيقدم تحليلا يربط المستويات المختلفة بعضها ببعض : «عندما لا تكون الأزمة فى النقد فقط ، بل تكون فى موضوعه أيضا . وحين تشمل الأزمة اللغة الأولى والثانية ، فإنها تكون تعبيراً عن أزمة اجتماعية - ثقافية عميقة ، وتحتاج إلى تحليل يقوم بربط المستويات بعضها ببعض واكتشاف تداخل علاقاتها» (ص ١٢) . وهذا وعد لم يتحقق ؛ لأن المؤلف يتحدث عن «النقد والتاريخ» ويعنى بالنقد الفكر النقدى لا النقد الأدبي بالمعنى الاصطلاحى المفهوم . ولذلك يتوقف عند كتاب طه حسين «فى الشعر الجاهلى» وكتابه «على هامش السيرة» أو لنقل بالأحرى يشير إليهما ، لينتهى بذلك إلى أن محاولات الليبراليين - الذين يمثلهم طه حسين - كانت محاولات هشة لم ترتبط بتحول اجتماعى عميق ؛ ولذلك تراجع طه حسين عن موقفه النقدى من التاريخ ، وعاد إلى التصالح معه فى «على هامش السيرة» . ثم ينتقل المؤلف إلى مقدمة أدونيس لديوان الشعر العربي ، التى تقدم قراءة داخلية للشعر العربي فى علاقاته بالهموم الإنسانية المعاصرة .

وفى حديثه عن «التاريخ النقدى» يتحدث عن انقطاع المحاولات وعدم استمرارها ، «حتى أننا لا نستطيع أن نكتشف خيطا من التطور الداخلى الذى يصل بين أطراف أحد اتجاهات النقد العربي الحديث» (ص ١٤ - ١٥) . ويضرب مثلا على هذا الانقطاع بالنقد الواقعى . ويفسر الكاتب هذا الانقطاع بأمرين : الأول حالة الإبداع العربي الذى «يقدم صورة عن الوعى العربي بتناقضاته المتعددة ، عن وعى الحاضر ووعى العلاقة بالتاريخ أو بالرمز التاريخى» (ص ١٥) . أما السبب الثانى فيكمن فى التخلف العلمى والتقنى ، وهو التخلف الذى يفسر للمؤلف «هذا التحول الكامل إلى الترجمة المبتسرة والاستهلاك اللاعقلانى» (ص ١٥) . وهذان السببان يقودان المؤلف مباشرة إلى مجال «النقد فى المجتمع» ، مبرزا أزمة الديمقراطية فى العالم العربي ، الأمر الذى يؤدى إلى غياب النقد الاجتماعى ، الذى يؤدى بدوره إلى عدم إمكان إنتاج المعرفة الاجتماعية .

وبرغم سطحية التحليل وخلط الكاتب بين المفاهيم فقد استطاع - ربما بنوع من الحدس - أن يضع يده على أبرز جوانب المعضلة ، معضلة أزمة النقد والإبداع والثقافة والواقع أيضا ، حيث يقول : «ما معنى أن نستعير المناهج ونتكلم عن الاتجاهات النقدية طالما نحن عاجزون عن تعريبها ، أى نعجز عن قراءتها فى سياق مُشْكليتنا التاريخية الراهنة . فالتعريب ليس ترجمة للنصوص ، بل هو وضع لها فى سياق مُشْكليتنا الثقافية . لذلك تبرز حاجتان : الحاجة إلى ترجمة نصوص الماضى الكلاسيكى العربي ، والحاجة إلى تعريب الإنجازات العلمية المعاصرة . وفى الحاجتين نكتشف أن علينا أن نمسّ الذى جرى التحايل عليه مع عصر «النهضة» : اللغة والدين ، وأن ندفع بالنقاش كى يصل إلى معنى الشرعية ، ومعنى الدولة ، ومعنى التعدد الاجتماعى والطائفى والأقوامى ، ومعنى الطبقات الثقافية المتعددة التى تتشكل وحدتنا الثقافية منها» (ص ١٩) .

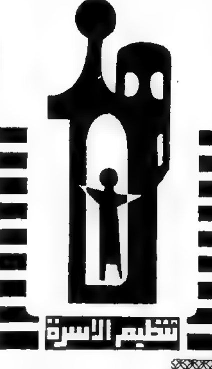
الديمقراطية - فى نظر المؤلف - هى السبيل الأول للنقاش ، والحريّة الحقيقية تسمح بالتعدد الاجتماعى والطائفى والثقافى ، حيث يمكن للاتجاهات النقدية أن تنمو وتتواصل ، وللإبداع أن يعبّر عن وعى متصل متراكم غير مهدد بالانقطاع . ومع الديمقراطية يزدهر النقد العام ، أى النقد فى المجتمع ، فتتحرر من أسر الماضى ومن أسر الغرب معا ؛ ويمكن لنا فى هذه الحالة أن ننتج المعرفة الاجتماعية التى تؤدى إلى التقدم وازدهار الإبداع والنقد معا .

وإذا كنا قد اتفقنا مع المؤلف فى كثير من توصيفاته لمظاهر الأزمة فى مستوياتها المتعددة فإننا كنا نختلف معه فى الحل المطروح ، كما كنا نختلف معه فى تحليله لأسباب الأزمة . هنا أيضا نتفق مع المؤلف فى مظاهر الأزمة دون تحليل الأسباب ودون الحل المقترح . الديمقراطية لا شك مطلب جماهيرى مهم ، ولكن تصور أنها المفتاح السحرى لكل أزمة هو نوع من التبسيط والإغراق فى السذاجة والسطحية . والإيمان بذلك إنما يرتد إلى ما أشرنا إليه فى البداية من خلل فى منهج الكاتب واعتماده على الوثب والربط الميكانيكى المتسرع بين المستويات المختلفة .

وبعد ، فالجانب الأعظم من الكتاب - كما أشرنا فى مطلع المقالة - مخصص لدراسات تطبيقية فى تحليل أعمال أدبية ، يستحيل فى هذا العرض النقدى أن نتعرض لها . وعلى ذلك اكتفينا بمناقشة الكتاب فى خطوطه المنهجية العامة ، ونترك للقارىء أن يكتشف - إن شاء - مدى اتساق هذه الخطوط المنهجية التى ناقشناها مع الدراسات التطبيقية فى الرواية والقصة والشعر . والكتاب فى النهاية يناقش أزمة الثقافة ويعكسها ويعبر عنها فى الوقت نفسه . من هنا كانت أهميته ، ومن هنا كانت ضرورة عرضه ومناقشته .

رسالة خاصة إلى الأطباء





كشفت دراسة مصرية أجريت أخيرًا عن المعلومات الآتية :

١- أن ٢٥٪ من السيدات اللاتى يستعملن الحبوب لتنظيم الأسرة لا يعرفن أن من الضرورى أخذ الحبوب كل يوم حتى تكون فعالة.

٢- أن ٥٠٪ لا يعرفن أنه فى حالة نسيان أخذ حبة يومًا واحدًا لابد من أخذ حبتين فى اليوم التالى.

٣- أن ٧٠٪ لا يعرفن أنه فى حالة نسيان أخذ الحبوب لمدة ثلاثة أيام متتالية لابد من الإستمرار فى أخذ الحبوب مع الاستعانة بوسيلة أخرى إلى أن تبدأ دورة جديدة للحبوب.

والمطلوب شرح هذه المعلومات البسيطة لكل السيدات اللاتى يستعملن حبوب منع الحمل لتنظيم الأسرة.
فالحبوب مضمونة بنسبة ٩٨٪ فقط فى حالة إتباع الإرشادات.. وغير ضارة فى حالة عدم وجود أى مانع صحى ولذلك فإن أكثر من ٧٠,٠٠٠,٠٠٠ سيدة فى أنحاء العالم يستعملن حبوب منع الحمل.

مع تحيات الهيئة العامة للإستعلامات / مركز الإعلام والتعليم والاتصال

الاغتراب في أدب حليم بركات "رواية ستة أيام"

بسام خليل فرنجية

تهدف هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على نزعة الاغتراب عند حليم بركات . ولما كانت دراسة بركات واسعة ومتشعبة ، فقد اقتصرت على عمل واحد من أعماله الأدبية ، بغية تبيان حالة الاغتراب عند الإنسان العربي ، ومصادره ، وكيفية انعكاس هذا الاغتراب في سلوكه .

ويظهر البحث من خلال بعض الشخصيات في رواية «ستة أيام» طبيعة اغترابهم وعلاقاتهم بالمجتمع والدولة ، وردود فعلهم إزاء هذا الشعور الحاد ، وتطور سلوكهم ، في محاولة لوضع حد لاغترابهم .

وموضوع الاغتراب في الأدب العربي جديد نسبياً ، ولما تشرع الأقلام لإعطائه أبعاده الجدية . وفي زعمي أن بركات واحد من أبرز من أعطوا الاغتراب اهتماماً مركزاً ، ومن أوائل من درسوه دراسة واعية متفهمة أصيلة ، حتى ليبدو لي أن التزامه ومعالجته لقضايا الأمة العربية ، وموضوعاته القومية والاجتماعية والوطنية ، ما هي إلا أبعاد وانعكاسات طبيعية لفكرة الاغتراب القوية عنده ، التي تسيطر على أبطاله ، وتحدد مواقفهم وأعمالهم في عملية صيرورية متطورة ، تبدأ بالمجتمع وتنتهي بسلوك عملي من شأنه أن يحدث تغييراً جذرياً على الصعيدين : الفردي والاجتماعي .

وبركات يدفع أبطاله إلى الالتزام دفعاً واعياً . والوعي عنده يبدأ بالحرية وبالاختيار الإرادي ، الذي يؤدي بدوره إلى الالتزام الحقيقي ؛ فلكي تكون ملتزماً عليك أن تكون حرا قبل أي شيء . والطريق إلى الالتزام يمر عبر حرية الاختيار ، وعبر التمرد .

وبركات - كما يقول الناقد إلياس خوري : «هو روائي نموذجي للدراسة لأنه يكشف أو يسمح للنقد بأن يكشف عناصر تكون الوعي في أحد أوساط النخبة العربية ، أو هو يكشف وعي النخبة للمسائل المركزية التي يواجهها المجتمع العربي : حل المشكلة الوطنية والاجتماعية . وهو بهذا المعنى يتابع خطًا روائياً يبدأ مع «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم ، ثم يمتد إلى قطاع واسع من الرواية العربية : سهيل إدريس ، الطيب صالح . . . حيث إن البطل هو المثقف ، وحيث ينعكس في وعي البطل الواقع الشامل الذي تعيشه الأمة ، والذي لا تستطيع التعبير عنه من خلال نماذج من طبقات اجتماعية مختلفة ؛ فيصبح الوعي هو البطل ، ويصير البطل مثقفاً بالضرورة»[1] .

ونكاد لا نقرأ كتاباً يبحث في الرواية العربية إلا ونجد اسم

بركات يرتبط باسم غسان كنفانى كرجلين أسهما فى خدمة القضية الفلسطينية ، وكرسا حياتهما من أجلها ، أو نجده أديباً ملتزماً يكتب للأمة العربية ويبحث فى قضاياها القومية ، أو كاتباً اجتماعياً يحلل بوعى ودقة حياة المجتمع العربى التقليدى ، ويحدد مواطن الضعف ، ويكشف أسباب العجز العميقة . غير أن أحداً لم يشر إلى النزعة الاغترابية عنده ، ولم تبحث أعماله فى ضوء الاغتراب . ولا شك أن بركات أفاد إفادة ممتازة من علم النفس الاجتماعى ، ووظفه توظيفاً بارعاً فى سَبْر أغوار النفس العربية وفكرها ، وراح يدرس «الهزيمة» ويرد الفشل العربى إلى أسبابه البعيدة ، ومقدماته الأولية الكامنة فى نسيج حياة المجتمع ، وأساليبه الاتباعية وطرق تفكيره ، وعجزه عن مواجهة التحديات المعاصرة . ومن هنا كان بركات أول كاتب عربى يخرج موضوع النكبة من دورها الرومانسى الباكى ، الذى ينتحب فيه البطل ويبكى بيته من وراء الحدود ، إلى دور الانتماء الواعى الأصيل ، القادر على تحمل مسؤولياته[٣] .

وحقيقة الأمر أن بركات لم يقف عند «الهزيمة» فحسب ، بل وقف عند الذات العربية قبل الهزيمة وبعدها ، ومارس عملية تحليل نقدى للمجتمع العربى ، وأشار إلى عيوبه وخلله ، بغية توسيع رؤيتنا للأشياء ، وتغيير تيار الوعى فينا ، كما دل على فساد النظام ، وأكد أن هزائمنا تكمن فى حياتنا وسلوكنا ومفاهيمنا ومؤسساتنا قبل أن تكون نصراً حققه العدو .

إن «ستة أيام» و «عودة الطائر إلى البحر» هما أجرأ كتابات عربية فى نقد المجتمع العربى ، وفى تصوير معضلاته وأمراضه ، يقسو فيهما بركات على شعبه ، ويعطف عليه ، ويأخذ بيده . يقول إلياس خورى إن بركات «يفضح كل شىء دفعة واحدة ، دون محاولة الاحتماء بالظلال ؛ فالظلال فى روايته ليست أكثر من تلوين غامق فى لوحة فاقعة الألوان ، صافية ؛ والظلال تأتى لتلف اللوحة وتجعلها تتحرك»[٣] .

وبركات كاتب ممزق ؛ مزقته ويلات المجتمع العربى ، فتفجّرت أزمته فى هذا التمزق ؛ فحمل سوطاً حضارياً وضرب به ؛ يريد بواسطته هدم التخلف الحضارى ، دفعة واحدة ، ويهدف إلى المواجهة ، فالتجاوز ، وخلق الوعى الجديد ، مسلطا الضوء على أزمة التخلف الحضارى ، وأزمة الانتماء الأصيل . يقول غالى شكرى : «حليم بركات فى روايته (ستة أيام) يطرح قضية الانتماء فى حياة هذا الجيل» وقد سبق لنجيب محفوظ أن ناقش نفس القضية فى الثلاثية ، أعنى قضية «كمال عبد الجواد» ، وخرج من المناقشة بأن أزمة الانتماء فى هذا المجتمع هى «الحرية» . . .

وها هو ذا حليم بركات يضيف عنصراً جديداً إلى الأزمة هو : التخلف الحضارى . والحق أن أزمة الحرية ومأساة التخلف الحضارى فى المنطقة العربية من أخطر العوامل الصانعة لمشكلة المنتمى فى بلادنا . . لذلك كان نجيب محفوظ فى منتهى الصدق الفنى والإخلاص للحقيقة الماثلة حين جعل أزمة «كمال عبد الجواد» تنتهى بالانتماء إلى الثورة الأبدية . . أما حليم بركات فقد وضع شخصيته الرئيسية «سهيل» فى أتون الأزمة ؛ فى قلب المحنة ؛ فى اللحظة الحاسمة من تاريخ المأساة[٤] .

إن درجة الحس المأساوى التى تعصف ببركات جعلت منه صوتاً خاصاً ، يختلط فيه الألم والأمل ؛ الشعور الحاد بالمسؤولية والعجز عن القيام بها ؛ الالتصاق بالأرض والكفر بها ؛ الإيمان بالمجتمع والاغتراب عنه ؛ التخلص من التخلف وعدم القدرة على تجاوزه . ومن هنا يتابع بركات خطه القوى الذى انتهجه بصلابة وقوة ودون مهادنة . يقول جبرا إبراهيم جبرا :

«إن لحليم بركات صوته الخاص ؛ وهو صوت قوى تتبينه بين عشرات الأصوات . فيه شىء من جمجمة الشباب الحى ، ولكن فيه صلابة نفّاذة ، تقلق الأذن ثم ترغمها على الإصغاء . . إنه صوت من رأى رؤى وأحس بالمأساة»[٥] .

إن هذه الدرجة العالية من الحس المأساوى عند بركات ، ورفضه العنيف لكل مظاهر التخلف القاتلة ، ولكل القيم والمعايير البالية والمفككة فى المجتمع ، وفسيفسائية هذا المجتمع وعدم تجانسه وانسجامه ، والساعات الواقفة عن الحركة والمسير فيه ، وتركيبة طبيعته الغريبة ، والغوغائية الارتجالية الفارغة ، ووجود الشخصيات «الفهلوية» فيه ، وتعلق هذا المجتمع بالغيبيات ، ورجوعه إلى الماضى فى تبرير مشكلات العصر وتفسيرها وحلها ، وعجز هذا المجتمع عن مواجهة تحديات القرن العشرين . . . كل هذا دفع بركات إلى الاغتراب . فالاغتراب عنده يبدأ مع الوعى العميق ؛ والانتماء لا يكون إلا عن طريق الوعى ؛ والوعى المقرون بالحرية هو الذى يقود إلى التغيير ؛ والتغيير لا يتم إلا من خلال الثورة الشاملة .

ومن هنا كان اغتراب بركات وعياً وانتماء وثورة معاً ، وصراعاً من أجل البقاء والتجاوز .

ومع أن عالم بركات الروائى واحد ، فإنه عالم متطور . و «ستة أيام» هى أولى رحلات الاغتراب التى بدأت فى سنة ١٩٦١ ، ثم تطورت عام ١٩٦٩ مع «عودة الطائر إلى البحر» ، وتابعت إبحارها فى «الرحيل بين السهم والوتر» عام ١٩٧٩ ، لتشكل ثلاثية متكاملة .

ولكن هل تقف رحلة بركات عند هذا الحد ؟

وهل سيأتى يوم ينهى فيه اغترابه برباعية أو خماسية ؟

لا أعتقد ذلك .

ماذا نقصد بالاغتراب ، وكيف نحدده ونفهمه ؟

لا يزال مصطلح الاغتراب غامضاً ؛ ونادراً ما يتفق الباحثون على تحديده . والباحثون يذهبون مذاهب مختلفة فى تعريفه ،

ويخلطون بين أنواعه ومصادره ونتائجه السلوكية . ويزيد هذا الخلط من غموض هذا المصطلح ، ومن عدم وضوحه . وليس في الدراسات الحديثة ما يحدد تعريفه ، أو ما يبين كونه حالة مجتمعية ، أو حالة شعورية نفسية عند الفرد ، أو نوعا معيناً من أنواع السلوك الفعلي ؛ إذ ليس هناك تمييز واضح بين الصعيد المجتمعي ، والصعيد الشعوري ، والصعيد السلوكي[6] . ومن المفيد أن أستعرض بعض وجوه الاغتراب المختلفة ، عند بعض علماء النفس الاجتماعيين ، بغية تبيان بعض مفاهيمه ، وتعرف بعض وجهات النظر فيه على اختلاف زواياها . وقد أشار العالم الاجتماعي سيمن[7] إلى وجود هذه المفاهيم المختلفة :

الاغتراب هو حالة اللاقدرة عند هيجل وماركس ؛ بمعنى أن الإنسان يعجز عن تحقيق ذاته ؛ وكيما يتمكن العقل من تحقيق ذاته الفضلى فلا بد من تجاوز عجزه بالتغلب على نفسه ، وبالسيطرة على مخلوقاته[8] .

أما فويرباخ فقد اهتم بالاغتراب تجاه المؤسسة الدينية ؛ فالإنسان في رأيه مغترب لأنه يعكس أفضل ما في نفسه على شيء خارجي ثم يعبد هذا الشيء . وبذلك يصبح الإنسان نفسه تحت سيطرة مخلوقاته ؛ فيصبح الخالق (أي الإنسان) مخلوقاً ، والمخلوق (أي الله والكنيسة) خالقاً .

وقد وصف ماركس[9] العامل في النظام الرأسمالي بالاغتراب ؛ لأنه لا يعمل من أجل نفسه بل من أجل غيره ، وبقدر ما يضع نفسه وجهده في العمل ، تكتسب منتجاته قوة في وجه ذاته ، وتصبح حياته ملكاً لغيره .

أما العالم الألماني ماكس فيبر فيرى أن المواطن عاجز تجاه الدولة ؛ فهي التي تسيطر عليه وليس هو الذي يسيطر عليها . وقد اكتسبت الدولة مناعة تمكنها من التعالي على خالقيها والسيطرة عليهم . وهي لا تشرك المواطنين في القرارات المهمة ؛ فكثيراً ما يفاجأ المواطن بالأحداث السياسية التي تقرر مصيره .

غير أن مفهوم العالم الاجتماعي الفرنسي إميل دوركايم يقوم على فكرة تفكك القيم والمعايير الاجتماعية ، بحيث لا تتمكن من السيطرة على السلوك الإنساني وضبطه[10] ؛ فقد فقدت القيم والرموز والمعايير سيطرتها على الإنسان الحديث وتصرفه ، بعد أن أصبحت نسبية ومتناقضة ومتغيرة باستمرار وسرعة .

وهناك مفهوم آخر يحدد الاغتراب على أنه اللامعنى ، ويشدد على الفراغ الهائل الذي يحس به الإنسان في العصر الحديث ، نتيجة لعدم توافر أهداف سياسية تعطي معنى لحياته ، وتحدد اتجاهاته ، وتستقطب نشاطاته . وعندما أعلن نيتشه أن «الله قد مات ونحن الذين قتلناه» ، أراد في الواقع أن يعبر عن اهتمامه بتهدم الجهاز القيمي في المجتمع الغربي . وقد ازداد هذا الاهتمام في القرن العشرين ، فأخذ المفكرون الاجتماعيون يتحدثون عن غياب الإيديولوجيات ، وزوال التفكير الطوباوي ، وعدم توافر الرموز والمبادىء الأساسية .

ويذهب العالم الاجتماعي الألماني كارل مانهايم إلى أن الإنسان الحديث لا يميل إلى تفضيل تجربة على تجربة ، بل يعد جميع التجارب متساوية من حيث القيمة والجوهر . وحين تتساوى الأشياء قيمة وجوهراً ، فإن كل شيء يفقد معناه ، ويصبح بدون قيمة . ومن هنا كان التشديد على العبثية وما ينتج عنها من قلق ويأس ؛ فلا شيء يثير الحماسة[11] .

ويعبر جرودزن عن الاغتراب بأنه «الحالة التي لا يشعر فيها الأفراد بالانتماء إلى المجتمع أو الأمة . حيث العلاقات الشخصية غير ثابتة وغير مرضية»[12] . فقد كان الفرد في الماضي يرى نفسه عضواً في عائلة أو جماعة أو حزب أو طائفة ، أما الآن فيرى نفسه مستقلاً ومنفصلاً . فالإنسان الحديث محوط بالآخرين ، ولكنه وحيد بينهم ؛ لأن صلته بهم واهية وسطحية ورسمية ، واحتكاكه بهم تصادمي . وكونه قريباً من الآخرين وبعيداً عنهم في الوقت ذاته ، يزيد من شعوره بالوحدة ؛ فالمسافات النفسية الاجتماعية متباعدة ، رغم انعدام المسافات الجغرافية . وكون الإنسان وحيداً ومعزولاً يسهّل تغييره وتهديه ؛ فالفرد بمعزل عن جماعته مثل سلحفاة فقدت قشرتها الصدفية - على حد تعبير هتلر .

وهناك تعريف يحدد الاغتراب بأنه النفور من الذات ؛ بمعنى أن الإنسان لا يستمد الكثير من العزاء والرضى والاكتفاء الذاتي من ألوان النشاط الذي يقوم به ، ويفقد صلته بذاته الحقيقية ، ويصبح مع الزمن مجموعة من الأدوار والسلع ، ولا يتمكن من أن يكون نفسه إلا في حالات نادرة[13] . أما الاغتراب عند حليم بركات - كعالم نفس اجتماعي - فهو عملية صيرورية تتكون من ثلاث مراحل :

الأولى : تبدأ على الصعيد المجتمعي وبنياته الاجتماعية - السياسية - الاقتصادية ، ووضع الإنسان العاجز فيها ، ومدى تمكن القيم والمعايير من السيطرة على السلوك .

الثانية : هي مرحلة الاغتراب الحق بوصفه تجربة نفسية شعورية عند الفرد العاجز ، تتصف بعدم الرضى عن الأوضاع القائمة ، ورفض الاتجاهات والقيم والأسس السائدة .

الثالثة : هي النتائج السلوكية الفعلية . وهذه النتائج السلوكية يمكن أن تكون واحدة من الآتي :

- الانسحاب من المجتمع .
- الرضوخ له ظاهراً والنفور ضمناً .
- التمرد والثورة عليه[14] .

فكيف يشعر العربي بالاغتراب في أدب بركات ؟ وما مصادر هذا الاغتراب ؟ وما نتائجه السلوكية ؟ وأي اتجاه يأخذ ؟

وهل يستقي أبطال رواياته اغترابهم من نظريته كعالم نفس اجتماعي ، أو أنه يستقي نظريته من اغترابهم الحقيقي ؟

وهل يتوافق تحليله للنتائج السلوكية للمغترب مع سلوك أبطاله ؟

هذا ما سنتعرفه في رواية «ستة أيام» .

ستة أيام :

هي النبوءة المبكرة لهزيمة العرب الكبرى ١٩٦٧ ، ووثيقة كشف للذات العربية ، وقصة مجتمع بأسره يمر في مرحلة إجهاض بعد عملية مخاض عسير . وقد ازداد الاهتمام بها بعد الهزيمة ، وراح النقاد والمراجعون يدرسونها ويحللونها جنباً إلى جنب مع «عودة الطائر إلى البحر» ، التي صدرت ١٩٦٩ ، في محاولة لفهم أسباب الهزيمة ، والبحث عن جذور الوهن في الواقع العربي . . .

إنها بحث سوسيولوجي في إطار روائي خلاق . قال فيها صديقي وأستاذي الأشتر : «صدرت ١٩٦١ في بيروت ، فكانت نذيراً غريباً بهزيمة حزيران ١٩٦٧ ، التي تحمل على الألسنة أحياناً اسم (حرب الأيام الستة) .

والأعجب أنها تصور الأحداث تصويراً يذكرنا بأحداث هذه الحرب»[١٥] .

تبحث الرواية في أزمة الاغتراب عند الإنسان العربي من خلال تخلف المجتمع وعدم تجانسه . والقضية الأساسية التي يطرحها بركات من خلال بطل الرواية هي «قضية القدرة على تفهم الواقع المتخلف في بلادنا ، وتجاوز ما يولده في النفس من إحساس منفر بالقبح ، والرضا عنه بالرغم من أغلال التخلف الثقيلة . وهي القدرة على تحطيم أسوار الذات ، وخلط همومها بهموم هذه الأرض وناسها ، حتى تصبح جميعاً همومه التي يسعى للخلاص منها ، على أساس أن يكون بقومه ووطنه أو لا يكون بدونها ؛ إذ هو لا خلاص له منها ؛ فيها تكتمل إنسانيته ، وتتضح معانيها ، وتتسع حدوده ، وتتعمق جذوره في الأرض ؛ ومن ثم فسعادته من سعادتها ، وشقاؤه بشقائها .

بكلمة واحدة : الانتماء . الانتماء العميق الواعي إلى الوطن وقضيته ، والامتلاء بهما ، والفرار إليهما من التوتر والحيرة والضجر ، أمراض المجتمعات المعقدة»[١٦] .

أحداث الرواية تدور حول مدينة رمزية اسمها «دير البحر» . تمثل فلسطين ، إلا أنها ترمز إلى الوطن العربي الكبير ، وتحاصَر هذه المدينة وتنذر بالاستسلام من قبل العدو : «أن تستسلم دير البحر أو تمسح عن وجه الأرض» – كما يقول السطر الأول في الرواية .

وحين ترفض دير البحر أن تستسلم ، تنشأ معركة تنتهي بإحراق المدينة ؛ إلا أن دير البحر تنبثق من رمادها ، وتولد من جديد .

فالمعركة تقع في وضع لا يستطيع فيه المجتمع المتخلف أن يواجه معارك مصيرية ؛ فالتخلف القائم في المجتمع يحول التحديات إلى هزائم أكيدة . ومن هذه النقطة حلت نكبة ١٩٤٨ ، وتبعتها نكسة ١٩٦٧ . إلى آخر التسميات . . .

والرواية تقع في ٢٣٢ صفحة ، قسمها الكاتب إلى ستة أيام أو فصول ، لن ألجأ إلى استعراضها بالتفصيل ، وسأقتصر على تحديد الشخصيات وتصوير مواقفها وفكرها .

سهيل : بطل الرواية ، ابن دير البحر ، عاش مدة طويلة في أوربا ، وعرف الحضارة الغربية ، وتثقف بثقافة واسعة ، غير أنه شعر بالضجر والفراغ والقلق ، ومل كل مغرياتها . عاد إلى بلدته (دير البحر) فاصطدم بمرارة الواقع ؛ فدير البحر فسيفساء ، مليئة بالفوضى والسطحية والتناحر ؛ فالشعارات التي لا معنى لها ، والخطب الفارغة ، تملأ كل شيء . «أيتها البلدة الموزعة ؛ المرأة تلبس البنطلون تقف إلى جانب المرأة المتحجّبة بعباءة سوداء سميكة ، الواحدة منها تتجاهل الأخرى ، تنفصل عنها ، السجن يقوم بين بيت الله والمدرسة»[١٧] .

يشعر سهيل بالاغتراب عن المجتمع بوضعه المزيف ؛ عن نظام هذه المدينة ومؤسساتها وناسها وعلاقاتها ، يعصره التمزّق ، ويجرف شخصيته إلى صراع مؤلم مع النفس ؛ فهو ينتقد كل شيء ؛ يريد تبديل القيم والتقاليد ؛ يريد تغيير المجتمع إلى ما يجب أن يكون عليه ، ويرفض ما هو واقع .

وحين وقع إنذار العدو ، كان سهيل قد أمضى في البلدة مدة سنة ، عمل خلالها معلماً في مدرسة . وكان طوال ذلك الوقت يبحث في وطنه عن أرض صلبة تكون موطئاً لقدمه . وعلى الرغم من إيمانه وحبه لبلده ، فإن الحيرة ما انفكت تلفه ، والشعور بعدم الاندماج يدفع في رأسه أفكارا متناقضة ؛ فهو بين إقدام وإحجام ، يفكر أحياناً في الابتعاد وأحياناً أخرى في الموت من أجل الوطن . يتردد ؛ يشعر بالضجر ؛ بالحب للناس حوله ، وبالكره لهم .

فمجتمع «دير البحر» يريد أن يقاتل بلا تخطيط ؛ يريد أن يجابه الأعداء بالوهم والخرافة ، بلا نظام . وهذا الشكل الفوضوي في المواجهة يجعله يؤمن بعدم جدوى هذا النوع من الكفاح وسط هذا التناقض الغريب . «كيف يواجهون الأعداء ؟ بالبندقية العتيقة ، والمسدس ، والخنجر ، والوهم الخرافي في الرؤوس ، والساعة المتوقفة عن المسير ؟»[١٨] «أحس أحياناً أن كفاحنا بلا جدوى . رجل يبصق في الشارع ؛ امرأة حافية ؛ بائع حلوى ينكش أنفه ؛ طنبر يقف أمام مقهى الشعب . نحن نحارب بلا خطط ؛ الفوضى تملأ كل شيء ؛ إنها في الأساس ؛ في صلب حياتنا»[١٩] .

ويستمر هذا الشعور العاصف القلق بين حبه لشعبه وعدم

إيمانه بفعالية واقعه المتخلف ليزيد من تمزقه ، وليدفعه إلى تسليط الأضواء قوية على مظاهر تخلفه ، وطبيعة حياته العاجزة عن فعل أى شىء ، حتى عن مواجهة الحقيقة ذاتها ، على نحو يؤزم حدة اغترابه ، فيستعرض لنا بنية المجتمع الممزق بعلاقاته الواهية ، وروابط الناس بعضهم ببعض ، حتى نتبين حقائقها فى القاع البعيد .

فالحى الشمالى فى البلدة فى خلاف دائم مع الحى الجنوبى . أما عائلاته فهى متنافرة مفككة ؛ والبيوت فى المدينة تحيط بها الأسوار العالية من كل جانب كى تحمى النساء وتمنعها من رؤية الشمس ، وعقربا الساعة الكبيرة فى وسط البلدة لا يتحركان .

أدرك سهيل أن الأعداء ليسوا المشكلة الرئيسية ، وأن هذا الشعب هو عدو نفسه ، وأن الفشل ينبع من الداخل فى الدرجة الأولى : «قد فشلنا الآن أمام أعدائنا فى الخارج ؛ لأننا تجاهلنا أعداءنا فى الداخل . علينا أن نثور على تراثنا أيضاً»[20] . وكأننى به يردد آية القرآن الكريم «إن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم»[21] .

ويحب سهيل «ناهدة» ، إلا أنها من دين آخر . وهذا هو ما يجعل هذا الحب دنساً فى نظر أهل البلدة ؛ فلا يجوز لرجل أن يحب فتاة من دين يختلف عن دينه ودين آبائه . وقد منعته أمها من لقاء حبيبته ، بحجة أن الرأى هو للدين ، وأن هذا الحب يشكل وصمة عار بحق العائلة ، كما أن المجتمع يرفض هذا ، وينهى عنه ؛ كما منعته من حرية الكلام حول الموضوع ؛ فالتقاليد والعادات لا تسمح ؛ وهذا كل ما فى الأمر ؛ فليس هناك حرية فى الاختيار . ولكن سهيلا يرفض هذا المنطق ، ويخاطب أم ناهدة وهى تسأله أن يكف عن حب ابنتها : «نرفض الأشياء التى تفرض علينا ؛ نعتقد أن من حق كل شخص أن يختار مصيره»[22] . ويقول لصديقه فريد حول نفس الموضوع : «إنى أرفض أن أؤمن بشىء لمجرد أن أهلى يؤمنون به ؛ أرفض أن أتبع دون أن أختار . ليس من حقى أن أضع الأجيال القادمة فى قمقم وأغلق عليها ؛ أحرمها أن تتنفس بحرية . بأى منطق يسلبوننى حقى ؟»[23] .

كل هذه الأمور فصلت «سهيل» عن جذوره ؛ ورأى سهيل أن مدينته بشعبها مفصولة عن الجذور ، وازدادت أزمة علاقته بالمجتمع سوءا . لكن إنذار العدو ، والمعركة القريبة الواقعة خلال أيام ، ورغبته فى البقاء والمشاركة ، وحاجته الملحة للانتماء ، وإيمانه بانبثاق الربيع فى بلده ، ويقينه بولادة جديدة ؛ كل ذلك دفعه إلى الانتظار ، برغم شعور الاغتراب المرير الذى يشل نفسه . هاهو ذا يقول : «بى حاجة للانتماء ؛ الانتماء للحقيقة ؛ هذه أرضنا ؛ فيها نجوع وفيها نشبع . هذا الشعب تافه الآن ، لكنه فى السابق عبد أدونيس . لم يعبده من أجل جماله ؛ عبد فيه الموت من أجل انبثاق الربيع»[24] وتحت ركامات الموت فى هذا الشعب انتفاضه حياة رائعة ، من ضمنها يمكن أن يخلقوا من جديد»[25] .

ناهدة : حبيبة سهيل ، من الدين الآخر ، وابنة زعيم البلدة وشهيدها إبراهيم العامرى ، الذى استشهد فى المعركة ، فأصبح رمزاً فى دير البحر ؛ رمزاً مقدساً . وناهدة فى نظر أهل البلدة تجسيد لهذا الرمز ، وهى لذلك شىء آخر مختلف . إنهم لا يتصورونها محبة ؛ فابنة الشهيد شىء ، أكثر من إنسان ، وعليها أن تحافظ على التقاليد ، وتتمثل بما خلع عليها من الرموز والقداسة . إنهم يريدونها أن تبقى فى هالة جوفاء من اللاواقعية المزيفة ؛ أن تكون مسحوقة تحت ضغط الآخرين :

«لا تستطيع أن تتكلم . عالمها ضيق . جدران سميكة تشرنقها . صور أبيها المعلقة على الجدران تشرف عليها أينما جلست . الناس يريدونها أن تكون قديسة لأن أباها عرف كيف يموت من أجل بلاده ويستولى على مشاعر الناس . أصبح فى نظرهم رمزاً للبطولة والتضحية والرصانة وأشياء أخرى لم تخطر بباله . لا تستطيع أن تؤمن بما يؤمنون به . حاولت ، ولكنها فشلت . ليس بإمكانها أن تكون قديسة . متى تفهم أمها ؟ متى يفهم الناس ؟»[26] .

فناهدة أسيرة قيم لا تؤمن بها ، وتقاليد لا تعنى لديها شيئاً . تشعر بالظلم ، وبفقدان الحرية حتى فى الحب الذى يحلم به كل إنسان على وجه المعمورة ، وتحس بالعجز عن تحقيق الذات ؛ وكل ما عليها هو أن تكون حسب ما يريده الآخرون ، وكأن إرادة خارجية تصنع مصيرها ؛ تجردها من عواطفها ، وتأمرها بالابتعاد عنها . وتحولها إلى صنم يضاف إلى أصنام الأولياء ، ويدور معها مع دوران الأرض حول الشمس .

«القداسة تجرد الأشياء من الحقائق . قدسنا إبراهيم العامرى . فنصبنا له تمثالاً فى وسط البلدة . لم نقدسه فقط ، بل كل ماترك ، بما فى ذلك ناهدة . لذلك نجردها من لحمها ودمها وعظامها . لا نستطيع أن نتصور أن ناهدة تحب . هل نستطيع أن نتصور أنها تأكل وتشرب وتذهب إلى المرحاض وتحلم برجل ؟»[27] .

وناهدة أحبت سهيلاً ؛ فقد كان الحب الأول فى حياتها ، وصارحته بهذا الحب ، إلا أنها عاجزة عن التصريح بحبها أمام أمها وأمام أهل البلدة ؛ فلا يجوز لعلاقتها أن تنفضح ؛ فهما من دينين مختلفين ؛ وهذا من شأنه أن يدنس قدسيتها ، وأن يسىء إلى شرف أبيها ، وكانت أمها قد قرأت مذكراتها ، وعرفت بحبها لسهيل ، فمنعتها من لقائه . ولكن ناهدة كانت تقابل سهيلا خلسة ، وكانت الأم فى الوقت نفسه تراقب ابنتها ، وتتبعها . وقد استطاعت أن تلحق بها فى مكان بعيد كانا قد ذهبا إليه للقاء بعيداً عن الأنظار . وهناك حذرتها من الفضيحة ، وطلبت من سهيل أن يكف عن لقاء ابنتها ، وهددته بأنها عازمة على سجنها

في البيت إذا ماالتقى بها ثانية ، وطلبت منه أن يقبل بما فرضته الأديان . وحاول سهيل أن يدافع عن وجهة نظره ، إلا أن الأم حرمته من القول ، ومن التعبير عن أي شيء ، ومضت بابنتها ، تاركةً إياه وحيداً يفكر فيما يؤمن به دون أن تستمع إليه .

التحق سهيل بالمهمة التي أنيطت به من قبل رئيس بلدية دير البحر . وتقضي هذه المهمة بأن يقوم بالاتصال برئيس أركان دولة عربية شقيقة ، من أجل تنسيق التخطيط للمعركة ، ومن أجل المساعدات في السلاح والمال . وهو في مهمته كان يفكر في ناهدة . اتصل بها ، وسألها أن تلتقي به ، إلا أنها كانت غير قادرة على لقائه ؛ فهي تخاف أمها والناس ، وتشعر في الوقت ذاته بالغربة عنهم ، وتنفر منهم ؛ فلا شيء يربطها بهم سوى قيودهم التي تدمي يديها وفكرها ؛ فأفكارها تختلف عن أفكارهم ، وتتناقض مع مفاهيم المؤسسة الدينية التي يسيرون وفقاً لتعاليمها ، وتتعارض مع الأعراف الاجتماعية التي يحافظون على حرفيتها ؛ «فالأشياء التي استشهد أبوها من أجلها لا تعني لها شيئاً ، تكرهها دون أن تدري لماذا»(٢٨) .

وهي تعيش في مرحلة متوترة من الضياع والتمزق ، وقد امتلأت نفسها اقتناعاً بالغضب والرفض ، ولكنها بقيت عاجزة عن التمرد والرفض ؛ وكل ما تستطيع أن تفعله هو أن تستمع للموسيقى وتبكي ، وكأنها تنتظر من سهيل أن يخلصها من هذا الواقع :

«سهيل ، لماذا تتركني وحدي ؟ حسبتك ستستمر في حصار أسوار بيتنا حتى تنهدم فأخرج إليك ، وأرتمي على صدرك مثل قميصك ؛ أرتمي على قدميك مثل شريط حذائك ، أيها الفاتح الكبير ، دع جنودك يقدموني إليك قرباناً»(٢٩) .

غريبة تخاطب غريباً ، وكأنها تجد فيه قوة تشحن غربتها بمعان جديدة ، وأمل خفي ، ومصير مجهول ؛ فقد وجدت نفسها الضائعة في شخصه وفكره ؛ ينهضها من سباتها ، ويريها الحقيقة ، دون أن تصل إليها .

وحين فقد سهيل الأمل في لقائها ، أدرك أن هذا الحب يقف في طريق مسدود ، وأنه لا سبيل إلى تحقيقه ؛ فحبيبته يسيطر عليها الخوف ، وحبها يتسم بالصدق والخنوع ، فكره هذا الحب العاجز الذي لا يسبب إلا العذاب والألم . ولام ناهدة لعجزها عن لقائه ، وحملها مسئولية قطع العلاقة بينهما ، فخط إليها رسالة وهو في مهمته يواجه معركة المصير ، يقول فيها : «ناهدة ! أمك تغلق النوافذ على حياتنا ، فتقبعين وراء النوافذ . كان الأحرى بك أن تحطميها . يؤلمني أن تستسلمي لهذه الإرادة التي تستبد بمصيرنا . لا أريد أن يكون حبنا تلهيا بأشياء صغيرة . تأملي أن تكون مشكلتنا أنك لا تستطيعين الخروج من وراء أسوار بيتك ؛ لم تنزعي الحجاب ؛ الحائط أصبح حجاباً . سأحاول ألا أراك . لا أريد أن أعذبك بعد الآن . باسم هذا الحب أطلب منك أن تنسي كل شيء . لا حاجة أن تجيبي على هذه الرسالة»(٣٠) .

لمياء : شخصية نسائية من دير البحر ، عاشت في لندن ، وعشقت الحضارة الأوربية بكل ما فيها من غث وسمين . عادت إلى بلدها فشعرت بالاغتراب العميق عنه ؛ فهي لا تؤمن بمجتمعها . كل ما تؤمن به هو الحضارة الغربية ؛ فلا شيء يربطها بدير البحر . تجلس في البيت تستمع إلى الموسيقى الأجنبية ؛ موسيقى الجاز الصاخبة ، تحرك فيها المشاعر الجنسية . أسطوانات فاجنر وشوبان تجعلها تحلم بالعالم المثالي الغربي . وهي ترفض كل ما في مجتمع دير البحر ، وتنفصل عنه بفكرها ووجدانها ؛ تنفصم عنه ، وتيأس ، وتكره تراب بلدها ، وتبتعد عنها ، وتشمئز من تخلفها وقيمها البالية . وهي تعطي جسدها لأي غريب قادم من أرض أخرى ، فقط لأنه غريب عن دير البحر ، إمعاناً في الانسلاخ عن مجتمعها وهروباً منه .

يلجأ سهيل إليها حين لا يستطيع لقاء ناهدة . وكأنه يريد أن يهرب من اغترابه في أحضانها الدافئة المليئة بالشهوة . وهي تتهم سهيلا بعدم الاستقلالية وبالخنوع ، لأنه يرفض أن يهرب من دير البحر في معركة مصيرها ، وتقول له غاضبة :

«أما نحن فسنهرب . سنترك لك الرعاع والتقاليد المقدسة ، والشوارع الضيقة ، والحريم والأسوار حول البيوت ، وثيابي الداخلية كي تنام معها في أيام الصيف في بلاد الوهم . سنهرب ، سنهرب»(٣١) .

إن تفكيرها في لندن وحضارتها لا يتوقف لحظة واحدة ؛ فهي مأخوذة بها ، معجبة بناسها ومسارحها ، سارحة في موسيقاها وأحداثها : «كم أود أن أترك هذا البلد ! أيام لندن لا أنساها ؛ الجامعات والحدائق العامة والمسارح والموسيقى والكتب والبشر . نعم البشر ؛ نعيش في عالم بلا بشر ، بلا شيء»(٣٢) .

وكان سهيل يناقشها مملوءا بالوعي والإيمان بضرورة تعلقه بالأرض ، ويحاججها للانتماء والبحث عن الحقيقة . لكن سلبية لمياء كانت أقوى من أفكاره ؛ وهي لا تزال تشعر أن قروناً تفصلها عن شعبها : «كيف يمكن أن أشعر بالانتماء ؟ لا أريد أن أحترق بالموت ، أريد أن أحترق بالحياة ؛ أن أعبر صميمها كالسهم»(٣٣) . وهي في الوقت الذي تنقشع فيه من أعماقها مشاعر الحب لبلدها ، وتنغرس فيها مشاعر الكراهية له ، تروح تستجدي «سهيل» من أجل أن يقيم معها علاقة جنسية ، وكأنها تهرب من اغترابها في أحضان الجنس . وهي ترفض البقاء في دير البحر ، كما ترفض الإسهام أو حتى التفكير في تغيير المجتمع الذي ترفضه(٣٤) .

فريد : ابن دير البحر البار ؛ حبه لها عميق الجذور ؛ فكل قطرة من دمائه هي لدير البحر ومن أجلها . يؤمن بها ، ويقبل

كل قيمها وتقاليدها . لا يعرف الاغتراب إلى نفسه طريقاً ؛ فالاغتراب كلمة غير موجودة فى قاموس حياته ، وهو لا يريد أن يسمع بها . إنه رمز يمثل رمز دير البحر فى صدقه وإخلاصه وحماسته ، ويرى أن عليه أن يضاعف من مسؤولياته وعمله أمام مشاكل البلدة ؛ فهو يلجأ إلى التكيف مع الأوضاع الصعبة بدلا من التذمر منها .

وأمام إنذار الأعداء وتهديدهم بمسح البلدة عن وجه الأرض ، يدرك فريد بلا تردد أو تفكير أن الموت هو الرد الوحيد : «عند المعركة سنواجه الموت ؛ سنقف فى قلبه ؛ نحدق به ؛ نهزمه أو نتشرد»[35] . ففريد يحمل لواء التحدى بأنبل صوره ، مدفوعاً بالشجاعة والالتزام الوجدانى والإيمان العميق بحب الأرض وضرورة الدفاع عن وجودها ، فيسرع منذ اليوم الأول للإنذار إلى تنظيم المقاومة الشعبية ، ويبدأ بتدريب الشبان ، ويتولى عملية توزيعهم وتنظيمهم . وهو ينسق عمله مع رئيس البلدية ، فيكلف الرجال بمهامهم ، ويشد من أزرهم ، ويمنع عنهم الخوف ، ويقوى فيهم قوة الإرادة والصمود ، ويشعر البلدة بمسئوليتها التاريخية فى القتال ، ويمنع الرجال من الهرب ، ويهدد أصحاب السيارات ؛ فكل همه هو أن يقاتل أو يموت .

يطلب من سهيل أن يذهب إلى الدولة الشقيقة مع «عبد الجليل» من أجل طلب المساعدة ، ومن أجل ترتيب كيفية وصول صفقات السلاح فى أثناء المعركة . وهو يوجّه الأوامر إلى بقية الرجال ؛ فكل الجهود يجب أن تتوجه إلى المعركة ؛ فلا وقت لإضاعة أية دقيقة .

وفى اليوم السادس ، فى ساعات الفجر الأولى ، ينطلق الرصاص من كل مكان فى دير البحر ؛ فالعدو يغدر بالبلدة قبل انتهاء مدة الإنذار بيوم كامل ؛ إذ كان من المنتظر أن تبدأ المعركة فى اليوم التالى : «إنها معركة حقيقية يواجهونها عراة . الدوى يغمر البلدة . الناس يتراكضون فى الشارع نحو البحر . السيارات تزعق . أزيز ، لعلعة»[36] .

أين جيش الدولة الشقيقة ؟ أخبار سهيل انقطعت . «عبد الجليل هرب بالأموال»[37] . الأعداء موزعون فى جميع أنحاء البلدة ؛ فقد تسللوا فى الليل ، دون أن يشعر أحد بهم . وانطلق فريد إلى مركز المجاهدين . وكان قبل خروجه من البيت قد حمل أباه المريض إلى النافذة ، ووضع البندقية بين يديه ، وركزها على كتفه ، وصوبها نحو الزقاق المواجه للنافذة ، وودعه ، واتجه نحو الباب الخارجى وأغلقه وراءه بسرعة حتى لا يسمع استغاثة عمته . ثم يأخذ خمسة من المجاهدين الذين وصلوا إلى المركز ، ويتجه بهم إلى الحى الغربى لمواجهة الأعداء . لكن العدو أحاط بهم من خلف ، وأطلق رصاصه عليهم . وقد استشهد مجاهدان على الفور ، وآخران جندلهما الرصاص الغادر . وما زال فريد ينتقل من حى إلى آخر ، يتابع عملية تنظيم المعركة ، ويحاول حصار العدو ، ورده عن تراب أرضه ، بإرادة لا تعرف الخوف ، وبإيمان لا يتزعزع ، إلى أن سقط صريعاً فى معركة المصير ، وقد اختلطت دماؤه بتراب الأرض التى يحبها .

والآن نحن أمام شخصيات أربع ؛ ثلاث منها مغتربة ، وواحدة مندمجة ؛ ففريد هو الشخصية الوحيدة التى لا تشعر بالاغتراب ولا تعرفه . وهو شخصية ثابتة مستقرة ، لا تزيدها الأيام الستة إلا إصراراً على الاندماج فى هذا الشعب ، وإلا تعلقا بتراب الأرض وناسها وتقاليدها وقيمها . إنها شخصية منتمية بالوجدان ، مفطورة على الإيمان بالأرض ، وهى تمثل شخصية الإنسان العربى الذى يقبل واقعه ، مدفوعاً بصدقه وطيبته ، ويخلص لوطنه ، ويضحى فى سبيله بحياته ، حتى بدون أن يرفع الأسئلة ، وبدون أن يفكر إلا فى الإخلاص لأمته . وهو جندى يطيع الأوامر دون أن يشارك فى صنعها . إنه يقبل كل شىء ، ويبذل طاقته فى كل الظروف من أجل الأرض التى ولد فيها ، والتى تشكل رمز وجوده ، وتصنع هويته القومية . إن «فريد» هو صورة الشخصيات الفردية الطيبة فى مجتمعنا العربى ، التى تجرفها الحماسة إلى الاستشهاد ، والتى تؤمن بسلامة الواقع ، وتتبعه دون مناقشة أو خيار . هى إذن شخصيات مخلصة ، لا تريد أن تعمل الوعى ، كما أنها لا تريد أن تشارك فى صنع هذا الوعى . إنها شخصيات تابعة بلا حرية أو وعى ، بغية الوصول إلى الهدف السياسى فقط . هذا الهدف ينحصر فى دفع الأعداء عن احتلال الأرض ، وإبعادهم عنها ، ولا شىء آخر .

أمّا الشخصيات الثلاث الأخرى : لمياء وسهيل وناهدة ، فهى شخصيات مبحرة فى اغترابها ، ممزقة ، معتصرة بالضياع . فما مصادر الاغتراب عند هذه الشخصيات الثلاث ؟ وما ردود فعلها ونتائجها السلوكية ؟ وهل تمكنت من حل أزمة اغترابها ؟ وكيف ؟ وهل تشترك هذه الشخصيات فى ظواهر مشتركة ، أدت بها إلى مشكلة مشتركة ، ونتيجة واحدة ؟ .

لمياء وسهيل كلاهما عرف حضارة الغرب وعاش فى أوروبا مدة من الزمن ، وكلاهما عاد إلى بلده يحمل وعياً مختلفاً ؛ فهو يريد تغيير الواقع القائم وهدمه . أما لمياء فترفضه دونما إرادة فى تبديله . كلاهما نعم بالحرية فى بلاد الغرب ، وشعر بفقدانها فى بلده . عرفا القيم الغربية ، وأحسا بتفتت القيم فى وطنهما ، وشعرا بالعجز . لكن الفارق بين الشخصيتين كبير ، والمفارقات بينهما بعيدة ؛ فسهيل عاد إلى وطنه ، يملأه الانتماء ، فاصطدم انتماؤه بمرارة الواقع ، فأحجم عنه . وهو يحب شعبه ، ويتألم له ، ويحمل آلامه ، ويبحث عن الطريق لتجاوز واقعه ، ويبحث عن الحقيقة الواعية والانتماء الأصيل . عاد إلى بلده فتحول انتماؤه إلى اغتراب . غير أن لمياء رجعت إلى بلدها تحمل نفسية مغتربة ، حتى قبل أن تطأ قدمها أرض الوطن . إنها تشعر باللاانتماء الغريب ، وتكره البلدة وأهلها وبنى شعبها ، وتشعر

بزيف كل شيء . وقد جعلتها شخصيتها السلبية ذات الموقف السابق للأحداث ، النافر من الأرض ، المجرد عن كل مسئولية أو هدف - جعلتها تعيش في عزلة تافهة لا تعني إلا الهروب والانسلاخ عن أمتها ، دونما تبرير لمثل هذا النوع من الانفصام . لقد كان همها الوحيد حين اقتربت ساعات المعركة هو أن ترحل عن وطنها ؛ فهي لا ترى فيه إلا العجز والموت الأكيد ، وهي تريد أن تمارس حياتها المجردة من أية قيمة في بلاد الغرب ، تنعم بهدوئها وأجوائها ، وتستمع إلى الموسيقى ، وتستلقي بغباء على شاطىء البحر . وكل ما فعلته في دير البحر منذ عادت إليها هو التذمر والتبرم ، وتوجيه الشتائم ضد هذا المجتمع المتخلف ، كما أنها حاولت إشباع رغبتها الجنسية مع الغرباء عن بلدها .

إن غربة لمياء هي غربة مزيفة ، لا تعني شيئاً إلا الهرب من الواقع دون محاولة مواجهته ، والتعلق الأعمى بالغرب وبقشوره ، واعتبار مشكلاته فيما جديدة تضيفها لمياء إلى قائمة قيمه التي تعدها كمالا ومثالية وتقدما . لقد هربت لمياء ورفضت كل القيم المقدسة ، وانهزمت بضميرها في معركة المصير .

وهكذا بقيت مغتربة ؛ ولم تحاول أن تحل مشكلة اغترابها إلا بالانسحاب الكلي الكامل .

أما الشخصيتان الرئيسيتان : سهيل وناهدة ، فهما اللتان تستحقان منا وقفة واهتماما بأمر اغترابهما وتطورهما وتجاوزهما لهذا الاغتراب ، وهما اللتان تشكلان ساحة صراع مع المجتمع ، يبدأ بالتمرد ، ويستمر بالتحدي والرفض ، وينتهي بتحقيق الانتصار فالتغيير . وكأن خيطا غريباً يربط بين هاتين الشخصيتين ، ويوحد بينهما ، ويدفع بهما إلى مصير مشترك ؛ فهما تلتقيان في رحلة اغترابهما ؛ رحلة تمزقهما وعذابهما ، وكأن منطق التاريخ بمعادلته الجدلية (نفس الظروف تؤدي إلى نفس النتائج) تنطبق عليهما ، وتصنع مصيرهما الموحد . لقد التقيا في الحب ، وتجرعا مرارة الغربة ، ثم تجاوزاها معاً .

إن جملة من الأسباب والمصادر دفعتهما إلى هذا النوع من الاغتراب ، كان العجز واحدا منها ؛ فكلاهما يشعر باللاقدرة والعجز عن الاشتراك في تقرير مصيرهما . كان سهيل في بلده مواطناً مسحوقاً ؛ فدير البحر تسيطر على كل الأمور دون أن تسمح لأحد بإبداء الرأي ، أو الإسهام في صنع القرارات ، أو المشاركة في جوانب نشاطها وفي قياداتها ؛ فالأصوات مخنوقة ، والمعارضة ملغية من دستورها ، ولا وجود لها ، وليس لأحد حق الاختيار .

إن هذا النوع من العجز السياسي ، الذي يتطلب من المواطن أن يكون غائباً عن المسرح ، شاء أم أبى ، وهذه الدكتاتورية الظالمة ، قد دفعا سهيلا إلى غربته السياسية .

أما ناهدة فإنها وإن لم تعرف هذا النوع من الاغتراب السياسي فلم يكن اغترابها يقل مرارة تجاه العائلة والدين ؛ فهي لا تؤمن بتقاليد المؤسسة الدينية التي عاشت في أجوائها ، والتي لم تكن تعني لديها شيئاً . وهي - من ثم - تكره كل العوائق الاجتماعية ، والخرافات المتمثلة في تقديس الزعامات الوهمية . إن ذلك المجتمع المتعصب ، الذي ينزع إلى الطائفية الضيقة ، والذي لا يستطيع أن يقبل علاقة حب حقيقية وصادقة ، لا يمكن إلا أن يكون مجتمعاً مزيفاً ، يعاني أمراض الوهم وضيق الأفق ، ويتقن فن صنع القوالب الجاهزة ، ويفلح في تثبيتها في أعناق الشعب ، ويحجب - من ثم - الحقيقة عن الرؤية . ويشارك سهيل في هذا النوع من الشعور ؛ فكلاهما ممنوع من الحب ، وعاجز عن تحقيقه ، ومسحوق تحت سلطة العائلة والدين . وهما يتخبطان في بحر الضياع ؛ كل منهما يطلب من الآخر أن يخلصه . ناهدة تستصرخ سهيلا : «حسبتك ستستمر في حصار بيتنا أيها الفاتح الكبير ، لماذا تتركني وحدي ؟»[38] في حين نرى سهيلا يوقع اللوم والمسؤولية عليها : « تقبعين وراء النوافذ ، كان الأحرى بك أن تحطميها»[39] . إنهما غريبان عاجزان ، مجردان من القدرة ، يعصرهما الألم .

ومصدر آخر من مصادر الاغتراب التي دفعت بهاتين الشخصيتين إلى عدم الانسجام مع المجتمع ، هو التناقض الناشىء عن انحلال القيم والمعايير وتفككها ، وعجز هذه القيم السائدة - نتيجة لذلك - عن السيطرة على سلوك الإنسان وضبطه ؛ فهذه القيم تجمع التناقض والغموض إلى جانب الفوغائية السطحية . وتبتعد عن الواقع تماماً . وهي لا تعكس إلا الزيف والتضليل ، ولا تمثل إلا الخديعة والرياء والكذب . وسرعان ما يكتشفها المرء ، ويغترب عنها ، حين يتعرى له تناقضها ونفاقها ، وعدم قدرتها على تجسيد الحقيقة ، وإمعانها في تشويهها . لذلك كانت الخطب والشعارات مرفوضة عند سهيل ؛ فهو يشيح عنها كلما سمعها : «نموت من أجل الوهم والفراغ ، إننا نعيش أيضاً من أجل الموت والفراغ . الموت والحياة شيء واحد . «ماذا يفهم بائع الحلوى ذاك عن الموت ؟»[40] .

فالواقع يتناقض مع الأهداف ويسير في خط معاكس لها : «يختلفون حول أشياء تافهة . جيل يأكل ويشرب ويلعب الطاولة وينام مع زوجاته بعد الظهر فيما يعد الأعداء المخططات لقهرنا ؛ فيما هم يعدون الخطط كنت أنت تبني سورا حول بيتك كي لا تقع العيون على حريمك»[41] ففي أيام الحرب لا تسمع إلا الشعارات والخطب الحماسية من رجال أتقنوا مثل هذا النوع من المزايدات الكلامية حتى أصبحت جزءا لا ينفصل عن وجودهم . ويؤلم «سهيل» هذا الوضع ويزيده ضياعا وغربة : «يريد أن يبتعد فقط . لماذا يحس بالضياع كلما وجد نفسه يسمع خطاباً ؟ لم ينفر ؟ إنه يكره أن يضيع في المجموع»[42] .

فالقيم التي يؤمن بها سهيل تتناقض مع القيم المفككة التي لا تعني شيئاً إلا التضليل ، والتي تصطدم بقيمه التي يحلم بها . لذا ينفر منها ، ويدرك أن كل شيء في البلدة سائر إلى انكشاف .

وحين تنهار دير البحر فى زمن بالغ القصر ، يصرخ سهيل : «أين الخطب والتدريب ؟ شىء مذهل ! كل ما قاموا به من استعدادات يتلاشى بأقل من نصف ساعة»[43] .

أما ناهدة فتشعر بانحلال القيم وتفسخها على صعيد العائلة ؛ وتصبح هذه القيم المفككة والمسيطرة غير قادرة على إقناعها بالحقيقة ، وما عادت - من ثم - تقنعها بضرورة التزامها بها ، وما عادت صالحة لأن تضبط سلوكها أو تسيطر عليها . وتتساءل لماذا لم تتزوج أمها بعد موت أبيها : أمن أجل الوفاء لشبح الأب الذى لا يعنى شيئاً بالنسبة إليها ؟ أم لأن والد أمها رفض ذلك ، فى الوقت الذى تزوج فيه هو نفسه من امرأة لم يعرفها قبل أن ينام معها . وقد وصفت هذا المظهر بكونه «سلالة عبيد ! سلالة عبيد !»[44] وكذلك رفضت ناهدة «العار» بوصفه قيمة اجتماعية ، ومفهوماً يشكل عائقاً أمام الحب ؛ فهى لا ترى فى علاقتها بسهيل ما يمت إلى العار بصلة ؛ فالحب عاطفة سامية ، وحقيقة تمثل قيمة أخلاقية لا يجوز نكرانها فى سبيل الالتزام بقيم بالية لا صحة لها فى أساسها .

غير أن الفسيفسائية القائمة فى مجتمع دير البحر كانت مصدراً لعب دوراً أساسياً فى الاغتراب عن المجتمع والدولة معاً . فالتنافر الواضح والقائم فى البلدة يمنع من تأليف وحدة حقيقية بين أجزائها ، ويمنع عنها الانسجام . فالأفكار متباينة ، والتصرفات مختلفة ؛ وهى لا توحى بأنها بلدة واحدة ذات تاريخ واحد . إنها ممزقة من الداخل ، وغريبة التركيب : «غريبة دير البحر ! بعضها فى القرن العشرين ، وبعضها فى ما قبل العصر الحجرى»[45] .

والعائلات فى دير البحر متنابذة ؛ فالحى الشمالى فى خلاف دائم مع الحى الغربى . وفى إبان المعركة كان كل واحد يهتم بالهرب بعائلته ، متجاهلاً عائلات الآخرين ؛ فالولاء هو ولاء عائلى وليس ولاء للوطن ككل . ووسط المعركة ، وأمام الموت القادم ، يبدأ استغلال المواطن لأخيه المواطن ؛ فالحس الوطنى معدوم ، والمسؤولية هاربة أمام الجشع والموت ؛ «صراخ وشتائم وعويل ، النساء والأطفال والشيوخ يزدحمون على أبواب السيارات . معاونو السائقين يقفون فى الأبواب لا يسمحون لأحد بالدخول قبل أن يدفع خمس ليرات . قبل ذلك كان الراكب يدفع ربع ليرة»[46] فمثل هذا الوضع المريض ، إضافة إلى التعصب الطائفى المتزمت الذى يرفض العلاقة بين شخصين من دينين مختلفين ، من شأنه أن يدفع هذا المجتمع إلى مزيد من الفسيفسائية ، وإلى مزيد من اللاوحدة والتفرقة ، ويجعل من هذا المجتمع مجتمعاً طائفياً بعيداً عن العلمانية . ويبقى الدين مرتبطاً بالدولة ، ولا يسمح بإقامة الزواج المدنى ، فيؤدى - من ثم - إلى فقدان الماهية القومية ، ويشوه جوهر هويتها الأصلية .

كل هذه الأشياء مجتمعة ، يضاف إليها عدم التطور بل الجمود ، ترمز إليها الرواية بالساعة المتوقفة عن المسير والحركة ، وتختلط جميعاً بفقدان الحرية بكل أشكالها وأنواعها ، وتؤدى بشخصيات الرواية إلى الاغتراب الحقيقى ، وتجرفهم بألمه .

إن هذا العجز الكامل هو الذى دفع بـ«ليلى» إلى الهرب . لكن الأمر مختلف عند سهيل وناهدة ؛ فقد تجاوزت هاتان الشخصيتان اغترابها ، وخرجتا منه ، صانعتين إشارة فجر جديد ، ومبشرتين بالنصر ؛ فكيف تمكنتا من تحويل الهزيمة إلى فوز ؟ وكيف كسرتا قشرة البيضة المتكلسة التى بنتها الأجيال ؟

نعود إلى سهيل الذى التحق بمهمة الاتصال بأركان الدولة العربية الشقيقة . كان معه «عبد الجليل» ، إلا أن هذا الأخير قد سرق الأموال المجموعة لشراء السلاح ، ووشى بسهيل إلى سلطات العدو . «عبد الجليل» هذا ، كان يدعى الوطنية وحب الأرض ، يبيع شعارات النضال وضرورة التمسك بالأرض وعدم الهروب ، ووجوب الشهادة والموت فى سبيل القضية ، إلى آخر ما هنالك من كلمات وعبارات طنانة ، تسمعها من أفواه المزايدين من أبناء شعبنا ، المنافقين بضمائرهم ووجدانهم ، الخائنين لأرضهم وترابهم ، الواشين بالشرفاء والصادقين إلى سلطات العدو أو عملائه . وهكذا قبض العدو على سهيل فى طريق عودته من الدولة الشقيقة ، وأدخلوه زنزانة التعذيب من أجل أن يعترف ويعطيهم المعلومات التى حصل عليها من الدولة العربية الشقيقة . وقد مارس العدو ضد سهيل أبشع أنواع التعذيب ، من صفع ، وضرب ، وجلد بالسياط ، وإهانات وممارسات بهلوانية ضده ، تستهدف تحطيم نفسيته وغسل دماغه . وكان يُخضع للتحقيق بعد كل عملية تعذيبية يتعرض لها ويطرح عليه السؤال : ما الغاية من اتصالاتك ؟ . لكن سهيلا الذى «تعلم أن يحس بمسئولية تجاه العالم»[47] لم يخبرهم بشىء ؛ وهو «لن يعترف مهما كانت النتائج»[48] . «بعد غد يزحف على رأس جيش لإنقاذ دير البحر ويرد عنها الجراد»[49] وفى الوقت الذى كان فيه سهيل مسجوناً فى زنزانة العدو ، يتعرض لأشكال الإرهاب وأبشعها كافة ، كان الرجال الشرفاء فى دير البحر يقاتلون دفاعاً عن وجودهم ، فى حين استمر العدو فى حربه الباردة ضد سهيل من أجل أن يعترف . «تركوه حتى استطاع أن ينام فأيقظوه . دفعه أحدهم إلى الوراء ، فتلقاه الآخر بحذائه . ارتمى إلى الأرض ، دفعه أحدهم ثانية فتلقاه آخر بلكمة على وجهه فترنح إلى الوراء ، وشعر كأن جسده يكاد ينقصف عندما تركزت قدم على ظهره ، ودفعته بقوة إلى الأمام . تركوا جسده يتقاذفونه كيفما شاؤوا .

- تريد أن تعترف .
- أعترف بماذا ؟

أحس بلسعة سوط بين كتفيه ، وصوت الحارس يدوى :
- اسكت أيها الوقح ! حدّق فى الضوء حالاً .

- إلى متى أحدق فيه ؟
- حتى تعترف .
- إذن سأحدّق إلى الأبد(٥٠) .

أما دير البحر فقد سقطت في يسر ؛ ولم يكن من المنتظر أن تنهار بمثل هذه السرعة . لقد أكلتها الحرائق فاستسلمت ، ودخلها العدو .

وضحك الضابط ؛ فلم يعد هناك حاجة إلى اعتراف سهيل . وقاده إلى سطح السجن ، وأشار إلى مكان بعيد حيث لاحت دير البحر وقد أمست خرابا :
- فهمت لماذا لم نعد بحاجة إلى اعترافك ؟

ظل يحدق في النار والدخان ، الضابط يقول ساخرا :
- بعد قليل تتحول إلى رماد .
- الرماد يخصب الأرض .
- فنستغلها نحن .
- لوقت قصير(٥١) .

أما ناهدة فحين قرأت رسالة سهيل التي أرسلها إليها قبل التحاقه بمهمته ، والتي سألها فيها أن تقطع العلاقة بينهما ، بسبب عدم قدرتها على تحطيم الأسوار حولها ، فقد انتابتها موجة حادة من الغضب ، غيرت فيها مجرى الوعي ، فاندفعت في الشوارع والطرقات تبحث عن سهيل ، وقررت ألا تعود إلى البيت مالم تره . لقد ذهبت إلى أماكن تدريب المجاهدين ، وتسلقت التلال ، تسأل عنه . وفوجئت جموع المجاهدين بها ؛ فلم يتنظر أحد مثل هذه الصراحة منها ؛ فابنة العامري تبحث عن حبيبها في دير البحر ، متحدية تراث شعب بكامله . ولما لم تجده ، استندت إلى جزع شجرة كبيرة ، وصرخت في ألم :

«سهيل ، أرجوك أنقذني ! قل لي ما أفعل ! فقط قل لي ! تريدني أن أنزع ثيابي هنا وأواجه أمي والحجارة والعالم عارية؟ !»(٥٢) وتستمر ناهدة في ثورتها هذه ، ناشدة الخلاص من شعورها المكبوت طوال سني حياتها ، وراغبة في هدم كل الأشياء دفعة واحدة . بعد أن كانت مسحوقة : «أعدك أن أمزق كل ما حاكت العناكب حولي من خيوط.سهيل ! سأهدم الحائط على وجهي»(٥٣) .

وكانت أمها تتبعها وتطلب منها أن تعود إلى البيت ، وأن تكف عن أعمالها ، خشية الفضيحة ؛ إذ لا يصح أن تصدر مثل هذه الحركات عن ابنه الزعيم العامري . لكن ناهدة ازدادت في تمردها ورفضها ، وهددت أمها بالانتحار إن هي استمرت في مضايقتها ، وخاطبت أمها وأنا بحاجة إلى فضيحة . أريد أن أتحدى كل هؤلاء الناس . أكره العناكب أكرهها»(٥٤) . «حياتي لي . أريد أن أحياها أنا»(٥٥) .

وفي الوقت الذي تثور فيه ناهدة ضد قيم مجتمعها وظلمه ، يتزايد شعورها نحو الأرض حرارة وحبا . إنها تحبها وتريد البقاء فيها . لم تفكر قط في الهرب ؛ كل ما فكرت فيه هو أنها قد تجبر على مغادرتها بسبب العدو . لذلك نراها تمتلىء حنيناً بذرات ترابها وتقول : «غداً إذا ما تشردنا ، كم سنحلم بهذه الأحلام العارية ؛ بساتين البرتقال ، وأمواج البحر ، والتراب الأحمر . سنحلم بهذه الدروب والانحناءات والمرتفعات والأودية .. سنمتلىء بالحنين ونبكي»(٥٦) .

وهكذا استطاعت ناهدة أن تحل مشكلة اغترابها عن طريق التمرد والرفض الممزوج بإرادة التغيير والثورة .

وهكذا استطاعت هاتان الشخصيتان أن تتجاوزا اغترابهما تجاوزا حقيقيا ، يستند إلى حقيقة الإيمان وحقيقة الرفض معا ؛ الإيمان بالمجتمع ، والرفض له ، عن طريق الوعي ، والاختيار الإرادي الحر ، والتمرد الثوري . وقد اتصف تمردهما بالشجاعة والمسئولية ؛ والإبداع ، وانتقلا بوعيهما العميق والأصيل من الانتماء الهامشي المتوارث ، إلى الاغتراب الحاد ، الذي كشف لهما رؤية جديدة، محملا فيها أنواع العذاب النفسي والجسدي ، من أجل العودة إلى الانتماء عودة أصيلة واعية لا رجعة فيها ولا قلق ، وتجاوزا بمثل هذه التجربة كل الأشكال والأنماط الموروثة والإطارات الضيقة ، فشككا في الأصول ، وحررا العقل من السلفية والماضي ، فانفتحا على العالم . والقضية لا تنحصر فيهما ؛ إنها قضية مجتمع كامل ، كلنا أبطاله ، حين نبحث لأنفسنا عن الخلاص عن طريق هدم الأصول التي فتلتها الأجيال بحبال لا تصلح للمجابهة ، فنأتي نحن لنحررها ونتحرر ، وننطلق لمواجهة الشمس . فالرواية تصور مجتمعنا العربي في حالة تناقض (تناقض الوعي مع الواقع) ، وتبحث - من ثم - عن الحلول . ومالم يكن هذا الوعي فلا يمكن للتناقض أن يحصل . وما لم يكن هذا الوعي ممزوجاً بالحرية ، مقروناً بالرفض والتمرد ، ثائراً ، وعميقاً في اغترابه ، باحثاً عن الجذور في هدى هذا الاغتراب ، لما كان بإمكاننا أن نلتزم بهذا الشكل المتناهي في أصالته ، الذي التزم به سهيل عن إيمان لا يتزعزع ، وإرادة لا يمكن قهرها . لقد حول البطل القضية الشخصية إلى قضية اجتماعية وسياسية ، أو حول القضية الاجتماعية والسياسية إلى قضية شخصية ؛ إذ ليس هناك فصل بين القضيتين ، وربط بذلك قضاياه وهمومه بقضايا الوطن وهمومه ، وقاتل من أجل القضيتين اللتين لا يمكن فصل إحداهما عن الأخرى « هذا الخيط يصل بينه وبين المجتمع أو الأمة كفكرة لا تنفصل عن ذاته ؛ أي أنه يشعر حتى النخاع بأنه مع الأرض التي نبت من ترابها ، فكرة واحدة لا تتجزأ»(٥٧) .

إن «سهيل» و «ناهدة» في اغترابها ، يكشفان الحقيقة المرة التي نلتف حولها ونتناسل منذ قرون دون أن ندرك فحواها ؛ فهما يكشفان التخلف الحضاري الرهيب الذي نعيشه ، ويرفضانه ، ويحاولان كسر كل أشكال العجز بمعولهما الذي صنع منه الوعي المقرون بالحرية والتمرد معولا حادا . وقد تجلت مظاهر هذا

التمرد برفض كل ما من شأنه أن يعيق التطور ؛ فرفضا القيادات السياسية العاجزة ، والمؤسسات الدينية المتعصبة ، والعلاقات الاجتماعية المستندة إلى تقاليد ومفاهيم بالية لم تعد صالحة لمجابهة التحديات ومواكبة العصر ، ودعيا إلى تحرر المرأة وإعطائها مسئولياتها وحقوقها ودورها فى المجتمع ، ورفضا العقلية المسيطرة بتعسفها وجهلها وقسوتها فى خنق الحريات وإخماد الوعى . وأيضاً فإنهما يسلطان الضوء قوياً وساطعاً على أزمة الانتماء وسط هذا النوع من التخلف المكبل بالقيود الفولاذية ؛ هذا النوع من الانتماء الذى يصطدم بمرارة الواقع ، ويريد أن يتجاوزه فجأة وبلا مقدمات تمهد له الشروط اللازمة لنجاحه أو لقبوله على الأقل . غير أن الواقع الملموس والمستند إلى الحقائق التى تعرى هذا المجتمع وتكشف موقعه ومكانه فى سلم حضارة القرن العشرين ، وتقارنه بالمجتمعات المتقدمة التى تحقق كل يوم تقدماً جديداً على صعيد العلم والتكنولوجيا ، وتكشف لنا سعة الهوة العميقة بيننا وبينها ، وتعطينا الشعور بالقزمية والهامشية ، يجعل الكاتب يضرب بقوة وجبروت بسوطه الحضارى اللاذع من أجل إسقاط الوعى دفعة واحدة ، ودون سابق إنذار ، صارفاً النظر عن مئات السنين التى كان مجتمعه فيها ولا يزال يعيش فى نمط معين من الحياة ، وتلفه تركيبة خاصة من القيم والمفاهيم والأساليب وطبيعة التفكير . غير أن الكاتب يؤمن بقوة أن عملية إسقاط الوعى هذه هى ضرورية للتغيير ، بخاصة ونحن نواجه تحديات مصيرية لا تنتظر الاستيقاظ البطىء المتكاسل ؛ فالأعداء كما يقول الكاتب : جاثمون فى أعماقهم لأن يحتلوا هذه البلاد[٥٨] . كما أن تخلفنا بكل أشكاله يعوق عملية المواجهة ، ويشل القدرة على التحدى . لهذا فقد صدقت نظرية الكاتب حين انهارت دير البحر فى أقل من ساعة . وإذا كانت هذه الرواية قد كتبت فى عام ١٩٦١ ، وعدت عملية إسقاط غير مقبولة ، فكيف إذن نفسر نكسة حزيران ١٩٦٧ ، التى جردتنا من كل شىء ، وكنا عاجزين فيها عن مواجهة العدو والذات ، وأمسينا أضحوكة تاريخية أمام العالم كله ، أضحوكة أكسبتنا عاراً لن يغفره التاريخ ؟ وإذا كانت هذه الرواية سابقة للوعى العربى ومتنبئة بمستقبله ، فإن كل ما كتبته الأقلام بعد حزيران ١٩٦٧ لا يتعدى فى حقيقته ما جاء فى الرواية نفسها ، التى طبعت قبل هذه الحرب بمدة ستة أعوام ، وعندها راح الجميع يدعون إلى إسقاط الوعى . ومن هذه الزاوية أختلف مع الناقد إلياس خورى الذى رأى أن الرواية تحاول إسقاط إيديولوجية غربية فى المجتمع العربى ، الذى يختلف فى طبيعة تركيبه عن ذلك المجتمع ، إسقاطا مباشرا لا ينسجم مع آلية تطور المجتمع العربى[٥٩] .

إن الانتماء الواعى والتخلف الحضارى أزمتان واقعتان فى حياتنا ، تهددان وجودنا القومى ، ومن هذه الزاوية راحت الرواية تدفع بأبطالها إلى الاغتراب ، كى تعرض لنا هاتين الأزمتين ، وكى تصور كيفية الخروج منها ، ممثلاً بناهدة وسهيل فى انتمائهما الواعى ، وفى كشفهما لعيوب التخلف القائم .

فالوعى فى مرحلة الاغتراب الحقيقى هو الذى يعطى الأشياء فلسفتها الحقيقية ، وصورها الواقعية ، ويبرز تناقض ما هو قائم مع ما هو واجب ، ويدفع العقل إلى التحرر والبحث عن الحلول ، من أجل تجاوز هذا الواقع وتبديله . وإذا ما تجلى هذا الاغتراب فى الوعى والحرية - كما تخبرنا الرواية - فإن هذا الاغتراب سائر نحو البناء والتغيير ، ونحو تجاوز الاغتراب نفسه ، إلى الانتماء الأصيل . وهكذا رأينا سهيلا يفضل التعذيب والموت على أن يعطى العدو المعلومات . ولو تصورنا رجلا آخر لا يتحلى بهذه الدرجة العالية من الانتماء فكيف تكون النتيجة ؟ أما كان سيعترف من اللحظة الأولى وبعد لسعة السوط الأول ؟

وقد رأينا «عبد الجليل» المنتمى بلا وعى أو اغتراب ، كيف سرق أموال السلاح ووشى بسهيل فى معركة المصير ؛ ورأينا «لمياء» بغربتها السلبية اللاواعية ، كيف انهزمت من البلدة كى تنهزم من الموت . فغربتها العاجزة العمياء هذه لا تقل خطرا عن انتماء عبد الجليل الخائن ؛ فكلاهما بلا وعى ، ومن هنا كان عجزهما . وقد تراءت لنا صورتان من صور الاندماج ؛ إحداهما صادقة ، يمثلها «فريد» ، والأخرى مزيفة ، مثلهما «عبد الجليل» . ويبقى اغتراب سهيل وناهدة اغترابا مبدعا ، واكتشافا أصيلا دائما ، ورؤية جديدة غنية ، تقصد الاغتراب من أجل غربلة الذات ومسح التضليل عنها ، وتهدف إلى وعى الواقع وكشفه ، من أجل مواجهته وتغييره وتجاوزه نحو البناء والنصر وبلورة الهوية القومية .

وكلمة أخيرة : لايمكن الفصل بين بركات الروائى وعالم الاجتماع ، وإن كانت رؤيته الروائية سابقة لرؤيته بوصفه عالم اجتماع . غير أن معرفته الدقيقة بالسلوك الإنسانى ، واكتشافه للحقائق ، وغوصه فى تشعبات العلاقات بين الفرد والمجتمع ، وسبره العميق لأغوار النفس ، وتصويره لصراعها واغترابها ، كل هذا جعل من كتاباته جمعا بين الرواية وعلم النفس الاجتماعى ؛ وكأن تخصصه فى علم الاجتماع إنما جاء توظيفا إبداعيا لأدبه ، دفع به نحو الخلق . أما نظريته فى الاغتراب من حيث مظاهره ومصادره ومواقفه فتتوافق مع نظريات أبطاله ، إلا أنها تختلف عنهم فى النتائج السلوكية . ففى الوقت الذى يرى فيه بركات عالم الاجتماع أن الإنسان العربى «محصن ضد عدوى الاغتراب والثورة الحقيقية الشاملة ، ضمن قلاع الدين والعائلة والحركات شبه الثورية والخوف من الخارج ، مما يجعله يختار الرضوخ بدلا من الثورة»[٦٠] - نرى بركات الروائى يرفض

الحلول الوسط ، ولا يؤمن بالوضوح ؛ فأبطاله متطرفون ثوريون ، يحملون معاول الهدم والبناء ، ويرفضون أنصاف الحلول ، كما نراه يهاجم الانهزاميين الذين يبيعون بلادهم ويهربون .

والسؤال يبقى : متى يشعر العربي بالاغتراب الكامل عن المجتمع ؟ ومتى تتحول غربته الحقيقية إلى ثورة شاملة تعيد إليه جذوره المعلقة في الهواء ؟ وأصوله المفقودة ؟

الهوامش :

● أود الإشارة إلى أن رواية «ستة أيام» تعد في نظر الدكتور الأشتر أحسن رواية عربية كتبت عن النكبة ؛ إذ يقول : «إن الرواية في بنائها الحساس ، ورسم شخصياتها ومعانيها التي يسطناها ، وشاعرية لغتها ، من أحسن روايات النكبة ، وقد توفرت لكاتبها – على صغر سنه يوم كتبها – تجارب كثيرة وثقافة متنوعة خصبة ، تجلوها الرواية وتدل عليها . فتصويره للتجربة الجنسية تصوير حي . . وقد خلطه برموز دقيقة موحية توفر عليه الابتذال وتجلل وجه التجربة بالشعر . . ومعرفته المختمرة بنفسية المرأة العاشقة . . وفهمه لوجوه التخلف . . ورصده المعبر لدلالاتها في كبت طاقة الحياة وتشتيتها . . وقدرته بعد هذا كله على أن يبصر حقائق القوة التاريخية التي تعمل في دعم الحياة في هذا المجتمع المتخلف . . وامتلاؤه بهذا الوطن وجيشان حبه له ، والخوف عليه ، وتصويره هذه الأحاسيس الرائعة التي تجعلنا نشد عليه بالقلب والأضلاع . . واستيعاب أساطيره القديمة وقدرته على فك رموزها الحية ، وشد حصانها ذي الجناحين الأبديين إلى عربة العصر . . ثم وضع هذه الحقائق كلها في تفسير الموقف الذي نقفه من العدو لنستطيع في ضوء تحليله أن نخرج من الأزمة . .

فبما قلناه جميعاً تستوي هذه الرواية في موضعها المتقدم من الحركة الروائية التي تتناول النكبة بالتصوير والتفسير وتعالج من خلالها أزمة المنتمي في مجتمعنا المتخلف» . انظر : دراسات في أدب النكبة ، عبد الكريم الأشتر ، دار الفكر ، ١٩٧٥ ، دمشق ، الصفحات : ٣٨ – ٣٩ – ٤٠ – ٤١ .

(١) إلياس خوري «ثلاثية حليم بركات» ، وعي الشاهد والبطل ، السفير ، عدد ١٨/١١/١٩٧٩ .

(٢) لابد من الإشارة إلى أن رواية «ستة أيام» لحليم بركات – ١٩٦١ – هي ثاني رواية عربية – من حيث التاريخ الزمني – كتبت عن النكبة . إلا أنها أول رواية مواجهة بعيدة عن الاستسلام والدموع ؛ فقد سبق لعيسى الناعوري أن كتب رواية «بيت من وراء الحدود» سنة ١٩٥٩ ، غير أنها رواية انهزامية برمتها ، ودعوة إلى الاستسلام أكثر منها إلى المواجهة . أما غسان كنفاني فقد جاءت روايته الأولى «رجال في الشمس» في أواخر عام ١٩٦٢ . انظر «دراسات في أدب النكبة» لعبد الكريم الأشتر ، دار الفكر ، دمشق ، ١٩٧٥

(٣) تجربة البحث عن أفق ، إلياس خوري ، منظمة التحرير الفلسطينية ، صفحة : ٦٨ بيروت – ١٩٧٤ .

(٤) «بطل المقاومة في الرواية الفلسطينية» غالي شكري ، صفحة : ١٢ العاملون في النفط ، العراق ، حزيران ، ١٩٦٩ ، العدد : ٨٤ .

(٥) «الصمت والمطر» جبرا إبراهيم جبرا ، المقدمة : صفحة ٢٦ دار مجلة شعر ، بيروت ، ١٩٥٨ .

(٦) أدين بما ورد عن مفهوم الاغتراب والنظريات المختلفة فيه ، إلى بحث في علم النفس الاجتماعي بعنوان : الاغتراب والثورة في الحياة العربية ، حليم بركات ، مواقف ، العدد ٥ ، السنة الأولى ، ١٩٦٩ . والبحث متشعب ، فاقتبست منه ما يلائم غرضي مع التصرف .

(٧) Melvin Seeman. On The Meaning Of Alienation, American Sociological Review, Vol.24,1959.

(٨) Carl J. Friederich (ed), The Philosophy Of Hegel, Random House, N.Y., 1954. PP.3—21.

(٩) Herbert Aptheker (ed), Marxism And Alienation, Humanities Press. N.Y,1965 T.B.Battomore And M. Rubel (eds) Karl Marx: Selected Writings In Sociology And Social Philosophy. Watts And Co, 1956.

(١٠) Emile Durkheim. Suicide. Free Press. N. Y. 1966.

(١١) Karl Manheim. Dignosis Of Our Time. New York, Oxford University—Press, 1964.

(١٢) Morton Grodzins, The Loyal And The Disloyal, University Of Chicago Press, 1956, PP. 134.

(١٣) E. Fromm. The Sane Society, New York: Rinehard And Co. 1955.

(١٤) تجدر الإشارة إلى أن اللاقدرة وتفكك المعايير – على الصعيد المجتمعي – هما مصدرا الاغتراب عند بركات ، بينما العزلة نتيجة سلوكية . انظر : حليم بركات ، الاغتراب والثورة في الحياة العربية مواقف ، العدد ٥ ، السنة الأولى ١٩٦٩ .

– ستة أيام ، حليم بركات ، دار مجلة شعر ، بيروت ، ١٩٦١ . هي الرواية الثانية لبركات ؛ إذ سبقتها رواية (القمم الخضراء) ١٩٥٦ .

(١٥) دراسات فى أدب النكبة - عبد الكريم الأشتر : دار الفكر دمشق ، ١٩٧٥ ، صفحة : ٢٥ .
(١٦) المصدر السابق ، صفحة : ٢٦ - ٢٧ .
(١٧) الراوية ، صفحة ١٢ .
(١٨) الرواية ، صفحة :١٣ .
(١٩) الرواية ، صفحة : ٤٢ - ٤٣ .
(٢٠) الرواية ، صفحة : ٣٧ .
(٢١) القرآن الكريم ، سورة : الرعد ، آية : ١١ .
(٢٢) الرواية ، صفحة :٣٧ .
(٢٣) الرواية ، صفحة : ٤٦ -٤٧ .
(٢٤) الرواية ، صفحة : ٩٧ .
(٢٥) الرواية ، صفحة : ١١٠ .
(٢٦)الرواية ، صفحة :١١٧ .
(٢٧) الرواية ، صفحة : ٤٩ .
(٢٨) الرواية ، صفحة : ١١٨ .
(٢٩) الرواية ، صفحة : ١١٨ .
(٣٠) الرواية ، صفحة : ١١٩ - ١٢٠ .
(٣١) الرواية ، صفحة : ٩٥ .
(٣٢)الرواية ، صفحة : ٩٠ .
(٣٣) الرواية ، صفحة : ٩٩ .
(٣٤) الرواية ، صفحة : ١٠١ - ١٠٢ .
(٣٥) الرواية ، صفحة : ٥٦ .
(٣٦) الرواية ، صفحة : ٢٠٤ - ٢٠٧ - ٢٠٨ .
(٣٧)الرواية ، صفحة : ٢٠٣ .
(٣٨) الرواية ، صفحة : ١١٨ .
(٣٩) الرواية ، صفحة : ١١٩ .
(٤٠) الرواية ، صفحة : ٤٤ - ٤٥
(٤١) الرواية ، صفحة : ٥٢ - ٥٣ .
(٤٢) الرواية ،صفحه :١١٦ .
(٤٣) الرواية ، صفحة : ٢٢٤
(٤٤) الرواية ، صفحة : ١٢٥ .
(٤٥)الرواية ، صفحة : ٩٣ .
(٤٦) الرواية ، صفحة : ٢١٧ .
(٤٧) الرواية ، صفحة : ١١٢ .
(٤٨) الرواية ، صفحة : ١٨١ - ١٨٢ .
(٤٩) الرواية ، صفحة :١٨٢ .
(٥٠) الرواية ، صفحة : ١٩٧ - ٢٠٠ .
(٥١) الرواية ، صفحة : ٢٣٠ :- ٢٣١ .
(٥٢) الرواية ، صفحة :١٢٢ .
(٥٣) الرواية ، صفحة : ١٢٣ .
(٥٤) الرواية ، صفحة :١٢٤ .
(٥٥) الرواية ، صفحة : ١٢٥ .
(٥٦) الرواية ، صفحة :١٨٤ -١٨٥ .
(٥٧) بطل المقاومة فى الرواية الفلسطينية ، غالى شكرى ، العاملون فى النفط ، العراق ، حزيران ١٩٦٩ ، العدد ٨٤ ، صفحة : ١٣ .
(٥٨) الرواية ، صفحة : ٢٤ .
(٥٩) إلياس خورى ، تجربة البحث عن أفق ، ومقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة» - منظمة التحرير الفلسطينية ، مركز الأبحاث ، بيروت ، ١٩٧٤ . الفصل الرابع : إسقاط التغيير الاجتماعى ، الصفحات : ٦١ - ٦٢ - ٦٣ - ٦٤ - ٦٥ - ٦٦ - ٦٧ - ٦٨ - - - وصفحة: ٧٤ . وانظر أيضاً : إلياس خورى : ثلاثية حليم بركات ؛ وعى الشاهد والبطل - السفير ، عدد : ١٩٧٩/١١/١٨ .
(٦٠) الاغتراب والثورة فى الحياة العربية ، مواقف ، العدد ٥ ، السنة الأولى ، ١٩٦٩ صفحة : ٤٣ .

الشعر والموت
في زمن الاستلاب
.. قراءة في "أوراق الغرفة (٨)"
للشاعر أمل دنقل

اعتدال عثمان

١ - ١

يموت الشعر فى حياتنا كل يوم ، ويموت الشعراء ، أو ينتقلون من زمن الشعر إلى زمن الثرثرة ، - وشتان بين زمن وزمن . يموت الشعراء وقد يصمتون ، وفى الصمت موت آخر . لعلنا نسأل : لماذا يموت الشعر ؟ لماذا يصبح رأسا معلقا على أبواب مدننا العربية العتيقة ؟ لماذا يصبح جسدا ، بغير رأس ، تائها فى أروقة السياسة وفى أسواق المال وهيمنتها الأخطبوطية ؟ أسئلة ملحاحة وضاغطة ، يثيرها اختفاء صوت شاعر مميز ، شغل خلال عمره القصير ، الذى كان يركض نحو هوة الموت ، كما ركضت جياد أخرى ، كبدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وخليل حاوى وغيرهم - شغل أمل دنقل ، خلال عمره القصير ذاك ، بأسئلة مثل هذه الأسئلة الأبية على الإجابات الجاهزة السهلة ، وكان شعره إجابة شكلتها علائق تكوينه الخاص ، والظرف الاجتماعى والتاريخى الذى عاشه الشاعر ، أو بمعنى أدق ، كان شعره مشروع محاورة وتفاعل وتجاوز للظرف الموضوعى ، أو الواقع الراهن ، ومحاولة للوصول إلى الواقع الممكن .

١ - ٢

الشعر بهذا التصور يكون ساحة يصطخب فيها الجدل بين عناصر الثبات وعناصر الحركة ، ساحة تفنى فيها عناصر وتتخلق عناصر غيرها ، وتتحدد فاعلية العناصر المتولدة بمقدار ما تقتنص من رؤى ، ومقدار ما تحتوى من إمكانات الكشف وطاقات التغيير .

ومن هذا المنطلق يمكن دراسة قصيدة أو مجموعة قصائد لشاعر معين عن طريق تقصى أبعاد العلاقة التى تحكم الثبات بالحركة فى شعره ، كذلك يمكن أن يمتد هذا التصور ليصبح فرضية تصلح للاختبار ، ليس على مستوى الشعر العربى فحسب ، بل على مستوى الشعر بشكل عام . ويرتكز هذا التصور على أن الثبات والحركة قانون كونى ، يظهر فى ثبات المدارات ودوران الكواكب والشمس فى إطار المجرة . ويظهر كذلك فى القوانين البيولوجية المتمثلة فى ثبات عدد الكروموسومات وما تحملها من جينات وتغير الصفات الوراثية . وهو بالإضافة إلى هذا ، قانون فيزيائى يحدد ثبات النترون وحركة الإلكترونات . وتظل قوانين الثبات والحركة قابلة لاكتشافات علمية جديدة تعيد صياغة علاقاتها الكلية والجزئية على نحو غاية فى التعقيد والتراكب . لهذه الأسباب كان لابد أن ينعكس قانون الثبات والحركة فى البنية الدلالية للشعر ، كما ينعكس فى أنواع الإبداع الأخرى .

١ - ٣

وإذا كانت هذه الدراسة تحاول تقصى قانون الثبات والحركة فى شعر أمل دنقل فلابد من أن نفرق هنا بين استخلاص عنصر جوهرى من مكونات البنية الدلالية واستخلاص النموذج الدلالى الكلى global semantic model لأعمال الشاعر . ويتطلب تعرف النموذج الكلى دراسة المشروع الإبداعى الكامل للشاعر ؛ ويتطلب كذلك دراسة تماثل هذا النموذج مع بنية الوعى لدى فئة اجتماعية معينة يمثلها . ويحتاج هذا المنحى فى البحث الأدبى الاجتماعى إلى دراسات مستفيضة تحيط بتفاصيل الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية المشكلة للوعى الجماعى لدى

هذه الفئة ، والمشكِّلة لتجانس مكونات وعيها أو تنافرها مع بنيات الوعي الأخرى فى ظرف تاريخى يعيشه المجتمع[1] . وعلى الرغم من هذه الصعوبات نستطيع أن نتقدم بخطوات تمهيدية ، أشبه ما تكون بمجسات التربة ، وبعملية تقليبها وإعدادها للغرس . ويمكننا ، فى هذا الصدد ، تلمس الظواهر والإشارة إلى المكونات الأساسية ، مهتدين بتصور ينبنى على أن نموذج البنية الدلالية الكلية فى أعمال الشاعر لا يظهر فى بنية القصيدة الواحدة فحسب ، بل يمتد ليظهر فى الوحدات البنائية الصغرى microstructures [2] فى القصيدة ، مثل التراكيب اللغوية والصوتية والإيقاعية ، التى تشكل فى مجموعها مستويات البنية السطحية للنص الشعرى .

١ - ٤

وإذا كانت البنية الكلية للديوان أو لمجموعة الدواوين تظهر فى البنية الدلالية لكل قصيدة ، كما تنعكس فى الوحدات الشكلية الصغرى فى القصيدة ، فإنه يصح أن نركز على تحليل مقاطع معينة ، ترجع أهميتها إلى كونها نقطة مركزية فى النص الشعرى ، أو هى عرق القصيدة، حيث تختزل الرؤية ، ويتكثف نظام العلاقات بين الشاعر والمجتمع ، وبينه وبين الكون ، إلى أقصى درجة ممكنة[3] .

٢ - ١

فى قصيدة «الطيور» من ديوان «أوراق الغرفة (٨)»[4] ، وهو آخر دواوين الشاعر المنشورة[5] ، يقول الشاعر :

الطيور معلقة فى السموات

ما بين أنسجة العنكبوت الفضائى : للريح

مرشوقة فى امتداد السهام المضيئة

للشمس ،

(رفرف . . .

فليس أمامك -

والبشر المستبيحون والمستباحون : صاحون -

ليس أمامك غير الفرار . .

الفرار الذى يتجدد . . كل صباح !) (ص ٥٤)

يدور العالم الشعرى فى هذا المقطع حول زمن هارب يعيشه الشاعر - الطائر بين محورين متوازيين هما السماء والأرض . المحوران ثابتان والشاعر بينهما يجاهد كى يعلق لحظة شعر على جدار الزمن . والزمن يتقاطع فى نقطة تراجع وتقدم . وفى هذا المفترق الحرج يتوحد الشاعر مع أشياء الكون ، وينطق باسمها ، بعد أن ينتقيها برية كالطيور ، عصية على الأسر والتدجين ، محلقة وطليقة ، لكن حركتها موقوتة ومكبوحة ، سرعان ما تنتهى إلى انكسار .

وإذا تأملنا أبعاد العلاقة بين الثبات والحركة فى هذا المقطع وجدنا أنها علاقة لا تشكل جدل تضاد ثنائى ينتج عنه مركب جديد synthesis ؛ وإنما هى علاقة ثلاثية يشكل فيها الثبات محورى التوازى ، فى حين ينحصر المتغير الوحيد ، وهو عنصر الحركة ، بين المحورين الثابتين . وداخل هذا الإطار السكونى يتلاحم الشاعر مع أشياء الكون فى الوقت الذى يلاحيها فيه . وعن طريق علاقات التشابه والتضاد والتقاطع ، يتولد صراع ، يتحكم فيه ويغلب عليه قطبا السكون .

٢ - ٢

تتكون البنية الشكلية فى المقطع من فضائين متمايزين ، يشمل الفضاء الأول الزمن فى بعده المطلق ، وتتحدد عبر هذا الفضاء العلاقة بين الطيور والعناصر الكونية ؛ وهى السموات والريح والشمس . أما الفضاء الثانى فيبدأ وينتهى بالفقرة التنصيصية ، التى تخصص طائرا بعينه ، يتوجه إليه الخطاب الشعرى فى صيغة (رفرف) . وتتكشف فى هذه الفقرة علاقة الطائر ، الذى تتوحد به الشخصية الشعرية فى هذا الموضع ، ببقية البشر فى زمن محدد (يتجدد كل صباح) .

إن الفضائين ، فى حقيقة الأمر ، غير منفصلين ؛ إذ يربط بينهما حضور الشخصية الشعرية ، التى لا تظهر صراحة إلا متقاطعة ومتوحدة مع الطائر المفرد فى الفقرة التنصيصية ، وإن كان حضورها يظل متضمنا فى الإطار الطبيعى المشكل من السموات والريح والشمس . ويدل على ذلك الحضور كون المقطع استعارة يجمع بين طرفيها المشابهة فى جنس الحركة المقيدة ودرجتها لكل من المستعار له ، وهو الشخصية الشعرية ، والمستعار منه ، وهو الطيور ، سواء كانت بصيغة الجمع أو المفرد .

إن فحص الإطار الطبيعى الذى تتحرك فى داخله الشخصية الشعرية يدلنا على أن السموات قبة ثابتة تسمح للريح ، وهى عنصر حركة مجتاحة وجارفة ، أن تنسج خيوطها العنكبوتية ، فتصنع فخا أو شباكا ثابتة لاقتناص الطير . أما الشمس ، وهى مصدر ثابت للضوء ، وإن كانت فى ذاتها كوكبا متحركا ، فتطلق سهامها المضيئة ، لا لتنير وتكشف الطريق ، بل لترشق الطيور ، ولتشل حركتها . ونلاحظ هنا تناظر التركيب اللغوى للعناصر الطبيعية الثلاثة ، حيث توظف الصيغة اللغوية المشكلة من الجار والمجرور (فى السموات - للريح - للشمس) لتتضافر مع المضمون الكلى للجملة الشعرية ، فتصبح الطيور فى مواجهة قوى كونية أبدية ومعادية ، لا قبل لكائن بمغالبتها .

٢ - ٣

وإذا كانت قوى الكون معادية ومتربصة على هذا النحو فلا يمكن أن يكون «البشر المستبيحون والمستباحون» على الأرض

أفضل حالا ؛ إذ إنهم يحملون فى داخلهم نسقا ثابتا من القيم المزدوجة ، أساسه الاستباحة - إما السقوط متمثلا فى إباحة الذات ، أو القهر متمثلا فى استباحة الآخرين . وتأخذ الاستباحة هنا سمة القانون الغالب على البشر . ويلجأ الشاعر إلى التكرار المتناظر لعناصر صوتية وإيقاعية معينة ، تصبح معادلا شكليا للمعنى المقصود ، وهو سيادة هذا القانون . ومن الأمثلة على التناظر الإيقاعى ، فى هذا السطر الشعرى ، الجناس غير التام بين لفظتى (مستبيحون - مستباحون) ، وامتداد الإيقاع إلى لفظة (صاحون) . والتناظر الصوتى بين حرف السين والصاد ، وتكرار حروف معينة مثل الحاء (ثلاث مرات) والباء (ثلاث مرات) والنون (ثلاث مرات) والواو (ثلاث مرات) . ويوظف التكرار المتناظر لهذه العناصر الصوتية لإبراز وحدة السطر الشعرى وتداعجه فى كتلة بشرية واحدة ؛ وتستخدم هذه الخصيصة نفسها ، على مستوى آخر ، لتعميق الاختلاف والتمايز بين الشخصية الشعرية وهذه الكتلة البشرية المتداعجة .

٢ - ٤

يتوجه الخطاب الشعرى إلى الطير فى حالة التخصيص فى صيغة أمر (رفرف) ، وتتمايز هذه الصيغة صوتيا عن الخصائص الصوتية الأخرى فى السطر الشعرى المشار إليه سابقا . فالفعل (رفرف) يتكون من مقطع متوسط مقفل ، يتشكل من حرفين هما الراء والفاء ، ثم يتكرر هذا المقطع مرة أخرى ، فى حين تسيطر على السطر الشعرى المقاطع الطويلة المفتوحة ، وحركات المد ، وخصوصا الواو ، وهى أضيق المدات وأكثرها شدة فى النطق فى اللغة العربية .

ولا ينشأ التضاد بين الطائر - الشاعر والبشر الهلاميين من تمايز الخصائص الصوتية وحدها ، بل نتيجة لعامل آخر ، هو ذلك الظهور اللافت لصيغة فعل الأمر للمرة الأولى والأخيرة فى المقطع . والأمر إملاء للفعل وتحريض عليه فى الواقع الآنى المعيش ، وتوق إلى ديمومة الحركة (كل صباح) . لكن مضمون الحركة ذاتها (الفرار) مستحيل ؛ إذ إنه يتم فى ذلك العمر المعلق فى فخ تتقاذفه فلوات الرياح ، فلا يتيح سوى فعل مكبوح ، مهدد ومحاصر ، إلى حين يتهاوى الشاعر - الطير « - فتحتوى الأرض جثمانها فى السقوط الأخير» (الطيور ص ٥٧) .

ولا يكتفى الشاعر بتأكيد هذه النهاية الفاجعة من خلال السياق الشعرى ، بل إنه يضع حركة الطير بين قوسين ، وكأنه يضيف إلى الحصار المعنوى ، حصارا ماديا ، يتمثل فى ثبات العلامات التنصيصية . وفى داخل هذا الإطار الجامد يعود الشاعر مرة أخرى إلى التكرار المتناظر لصيغ لغوية وكلمات وحروف بعينها ، فتتكرر صيغة «ليس أمامك» مرتين ، ولفظ «الفرار» مرتين ، وحروف السين أربع مرات ، فى «ليس - المستبيحون - المستباحون - ليس» ، والصاد مرتين فى «صاحون - صباح» ، والفاء فى أربع كلمات هى «رفرف - فليس - الفرار - الفرار» .

ويساعد التكرار المتناظر على بروز الإيقاع النغمى فى هذا الجزء من الجملة الشعرية ، ويوظف الجرس الصوتى للحروف المتكررة للربط بين الفضائين ، الأول والثانى ، عن طريق التشابه والتضاد بين التراكيب اللغوية والصوتية ، فيقيم تكرار حرف السين ثلاث مرات فى (السموات - أنسجة - السهام) ، وحرف الفاء ثلاث مرات فى (فى - الفضائى - فى) توازنا بين العناصر المتناظرة وشبه المتناظرة فى الفضائين ، كما يقيم تضادا بين التركيب اللغوى للجملة الاسمية فى الفضاء الأول ، والجملة الفعلية فى الفضاء الثانى ، وتضادا مماثلا بين أصوات الحروف المتكررة والحروف التى لاترد فى الجملة التنصيصية ، مثل حرف الضاد فى (الفضائى - مضيئة) . ويؤكد التشابه والتضاد مفهومى الوحدة والتمايز فى الوقت نفسه ؛ وحدة الموقف المعادى تجاه الطير - مفردا وجمعا - أو الشخصية الشعرية ، على المستوى الكونى الطبيعى من ناحية ، وعلى المستوى الأرضى الاجتماعى ، من الناحية الأخرى ، والتمايز الضرورى الذى يخلق موقفا معاكسا ورافضا للقهر الكونى ، ولسلم القيم المزدوجة الساقطة والانتهازية على السواء .

نستطيع أن نخلص إلى أن تضافر علاقات التشابه والتضاد ، مع تراكب التصورات والمفاهيم ، وتداخل الموجودات مع اللغة والإيقاع ، قد أدت مجتمعة إلى تكثيف الرؤية الجوهرية فى الجملة الشعرية ، وتركيز دلالتها المفضية إلى سيطرة العوامل السكونية على إمكانات الحركة المكبوحة والمهزومة بقدر محتوم لافكاك منه .

٣ - ١

إننا بنظرة طائر محلق ، يرى مجمل أعمال أمل دنقل دون التلبث عند الإجراءات الضرورية للدراسة المتأنية المستفيضة ، نستطيع أن نلمح طغيان العناصر السكونية على التصورات الأساسية المشكلة لوعى الشاعر ، وخصوصا تصوره لمفهوم الزمن .

ينقسم الزمن عند أمل دنقل إلى زمنين ؛ زمن تاريخى هو « ذلك الزمن الذهبى النبيل »[*] ، زمن الخيول البرية التى كانت تتنفس حرية ، أو زمن الأمجاد العربية السالفة واللحظات التاريخية المضيئة ؛ وزمن غير تاريخى Ahistorical هو زمن الواقع العربى الذى سقط ، كما بدا للشاعر ، سقوطا نهائيا خارج التاريخ ، على نحو أحدث صدعا وانقطاعا فى السياق التاريخى العربى . ويصل بين الزمنين المنقطعين صوت الشاعر فى لحظة شعر ، يتغلغل فيها إدراك حاد بأن الشعر لن يستطيع أن يعيد الزمن الذهبى ، أو أن يوقف زمن الاستلاب ، أو يغير مجراه ، وأنه منجرف ، حتما ، فى تياره نحو قاع الجمود ؛ نحو الهوة التى يتوحد فيها الصمت والموت ، وتنسحب أستارها الكثيفة على كل شىء فى الوجود . ولهذا السبب يبكى الشاعر بين يدى زرقاء اليمامة[٦] ؛ يبكى إنكار النبوءة وخديعة الذات والاستلاب المترتب عليها ، أو يعلق ، فى غنائية أسيانة ، على ما حدث فى المخيمات ، وما حدث لقطر الندى أو الوطن السليب

الواقع فى الأسر بينما الحاكم خماروبه يرقد لاهيا على بحيرة الزئبق فى نومة القيلولة ؛ أو يتحدث عن « مقتل القمر » وضياع صوت الشاعر الذى يعلن موت الأب – الماضى فيكره الناس ويرفضون تصديق الحقيقة ، وهو فى النهاية يتنبأ بـ « العهد الآتى » نبوءة نبى مهزوم فى صدره جراحات الإنكار والانكسار الغائرة ، تفر الأرض من تحت أقدامه وهو يناوش زمن الاستلاب فى « أوراق الغرفة ٨ » .

٣ - ٢

يظهر التضاد جليا بين الزمنين فى قصيدة « خطاب غير تاريخى على قبر صلاح الدين »[٧] . العنوان وحده يحمل قدرا كبيرا من الاكتناز الدلالى ، وخصوصا كلمة « غير » ؛ إذ إنها تنفى التاريخية فى الحاضر ، وتؤكدها وتثبتها فى الزمن المنقضى . ويشكل العنوان بؤرة تجمع المحاور الرئيسية الثلاثة فى القصيدة ، فنجد الزمن ببعديه (الماضى – الحاضر) ، والمكان (القبر) ، والشخصية التاريخية ، وصوت الشاعر الذى يصدر عنه الخطاب الشعرى ، ويمثل الحركة بين الزمان والمكان والشخصية التاريخية .

وتمثل القصيدة فى مجملها قيامة رمزية لصلاح الدين ، يستعرض فيها الواقع المناقض للتاريخ قبل أن يسقط مغتالا بأيدى الكهنة[٨] . ويقطع السياق الشعرى جملتان تنصيصيتان تكثفان نظام البنية الكلية للقصيدة . وترد الجملة الأولى عقب التقابل الحاد بين الزمنين ، وظهور الانقطاع التاريخى الذى يؤدى إلى أن يصير انتصار حطين «تميمة الطفل وإكسير الغد العنين » (ص ٨٠) أما الجملة الثانية فترد بعد اغتيال الماضى ممثلا فى صلاح الدين ، ويليها الجملة الشعرية الختامية التى يظهر فيها التضاد بين صيغة الأمر الموجه إلى الشخصية التاريخية « نم يا صلاح الدين » (تأكيدا لانتفاء مغزى القيام الرمزى وإمكان بعث التاريخ) وصيغة الجملة الاسمية المعبرة عن الواقع فى سخرية مرة :

«ونحن ساهرون فى نافذة الحنين/نقشر التفاح بالسكين . .»
(ص ٨٣)

ويظهر نظام العلاقات فى القصيدة بصورة مختزلة ومكثفة فى البيتين التاليين :

١ - (جيـل التـوبـاد حيـاك الحيـا)
(وسيقى الله ثـرانـا الأجنـبـى) (ص ٨٢)
٢ - (وطنى لو شغلت بالخلد عنه . .)
(نازعتنى – لمجلس الأمن – نفسى) (ص ٨٣)

يستخدم الشاعر فى هذين البيتين المفارقة الساخرة irony[٩] ؛ وتقوم على التناقض بين مستويات الخطاب فى الجملة . ويتمثل المستوى الأول للخطاب الشعرى فى التضمين النصى intertextuality لبيت من مسرحية « مجنون ليلى » لأحمد شوقى[١٠] يظهر فى الجملة الأولى ، ولبيت من معارضة شوقى لسينية البحترى[١١] ، فى الجملة الثانية . ويتشابه البيتان ومعرفة القارىء بتاريخ صلاح الدين ؛ لكن الشاعر يدمر التوقع الذى يثيره البيت المضمن فى الجملتين عن طريق بناء صيغة ساخرة مناقضة لمستوى مشابهة الحقيقة Vraisemblance فى الأبيات المضمنة . وتشكل الصيغة الساخرة فى الجملة الأولى - «ثرانا الأجنبى » - تحولا تاما فى المضمون والقافية ، فى حين تكسر صيغة « مجلس الأمن » السياق المضمونى فى السطر الشعرى مع الاحتفاظ بالقافية . وتعادل الصيغة الساخرة ، فى الحالتين ، الواقع المعيش ، وتشكل فى الوقت نفسه انقطاعا تاريخيا يماثل الانقطاع فى الذاكرة الشعرية ، ومن ثم انقطاع الاستمرارية التاريخية والثقافية على السواء .

٣ - ٣

نجد فى قصيدة « بكائية إلى صقر قريش »[١٢] مثالا آخر يركز على الأسباب المفضية إلى الانقطاع التاريخى . إن الرمز التاريخى المرتبط فى الذاكرة الشعرية بالأمجاد والفتوحات العربية فى الأندلس يتحول إلى رسم « باق على الرايات مصلوبا . . . مباحا » ، أو « يبقى (ما بين خيوط الوشى) زرا ذهبيا يتأرجح » . وينتج عن هذا الانقطاع التاريخى والتحول فى دلالة الرمز انشطار اجتماعى يتجسد ، على مستوى الشعر ، فى اتخاذ المحاور الرئيسية فى القصيدة مسارات متوازية لا تلتقى ، تظهر فى الفقرة الشعرية التالية :

أنت ذا باق على الرايات مصلوبا . . . مباحا
– «اسقنى . . .»
لا يرفع الجند سوى كوب دم . . مازال يسفح
. . . . . .
– «اسقنى . . .»
لا يرفع الجند سوى كوب دم مازال يسفح !
بينما «السادة» فى بوابة الصمت المملح
يتلقون الرياحا
ليلفوها بأطراف العباءات . .
يدقوا فى ذراعيها المسامير . .
وتبقى أنت
(مابين خيوط الوشى)
زرا ذهبيا
يتأرجح !

وقف «الأغراب» فى بوابة الصمت المملح
يشهرون الصلف الأسود فى الوجه سلاحا
يتقلون الأرض : أكياسا من الرمل . .
وأكداسا من الظل
على ظهر الجواد العربى المترنح !

يتقلون الأرض . .
تحو الناقلات الراسيات - الآن - فى البحر
التى تنوى الرواحا . . . .

(ص ٨٨ - ٩١)

يصدر الخطاب الشعرى فى صيغة الأمر «اسقنى» عن الشخصية التاريخية التى تتوحد معها الشخصية الشعرية ، ويتوجه الخطاب إلى الصقر ، الذى تحول من رمز تاريخى حيوى إلى دلالة هامشية . لهذا السبب يصبح طلب السقيا والارتواء ، وما تحملهما من دلالات التخصيب والتجدد وابتعاث الحياة ، أمرا يصعب تحققه . ويقيم الشاعر ارتباطا بين الأنا ، العاجزة عن ابتعاث الماضى ، والجماعة فى الزمن الآنى . إنه - إذ يتوحد مع الشخصية التاريخية ومع الجماعة فى الوقت نفسه ، فتلبى طلبه ، بدلا من الصقر ، ولكن بصيغة النفى «لا يرفع الجند» - يؤكد تلاشى إمكانات التفاعل بين الماضى والحاضر ، لكون المستقى منه «الجند» لا يرفعون سوى كوب من دم مازال يسفح ؛ ومن ثم لابد أن يقيم فاصلا نفسيا وماديا يستحيل التغاضى عنه ، مثلما يستحيل التجاوز عن بحار الدم المهدرة .

يدفع تكرار السطر الشعرى «اسقنى . . .» بالمحور الأول الشاعر - الجند فى مواجهة المحور الثانى الموازى ، السادة - الأغراب ، ويتقدم قطب السادة فى المحور الأخير فى صورة شعرية تتشكل من حركتين متضادتين فى الاتجاه ؛ أولاهما حركة اجتياح الرياح ، تقابلها حركة مصادرة والتفاف وحصار . وبينما يظهر العنصر الطبيعى الجياش بالحركة ، مرة واحدة ، فى صيغة مفعول به - «الرياحا» - ترجع الأفعال الثلاثة كلها فى الصورة ، وهى «يتلقون - يلفوها - يدقوا» ، إلى فاعل وحيد هو «السادة» .

تفضى الأفعال الثلاثة إلى إجهاض حركة الرياح ، وما تثيرها من تداعيات التغيير الاجتماعى ، كما تلمح عبارة «يدقوا فى ذراعيها المسامير» إلى صلب البشارة أو النبوءة ، والفداء بالتضحية ، وانتظار القيامة الواعدة بتحقق النبوءة فى المستقبل . وتتم أفعال الكبح والتكبيل والصلب فى حيز مكانى محدد هو بوابة الصمت المملح ، ويضيف الصمت إلى التأثير السكونى الذى تنتهى إليه الحركة المقيدة فى الصورة . وكذلك يضيف إلى السكون الكلى ، صمتا مملحا محفوظا من التلف والتفسخ ، وكأنه غذاء ضرورى يعيش عليه أصحابه ، ويعلقونه على أبواب مدنهم . إن الانشطار الاجتماعى الذى يؤدى إلى انقطاع تاريخى ، يساعد ، فى الوقت نفسه ، على بقاء الصقر فى وضع هامشى ، محاصر (ما بين خيوط الوشى) ، ومناقض ، تماما ، لتداعيات الرمز .

وإذا كانت الحياة على أبواب الصمت فى الحاضر مستمرة ، فى حين مازال بشارة المستقبل بعيدة التحقق ، فإن النتيجة المترتبة على هذا الوضع تبدو فى تقدم القطب الثانى فى محور السادة - الأغراب . يقف الأغراب أول الأمر مع السادة فى «بوابة الصمت المملح» ، ويقيم الشاعر ، عن طريق تكرار العبارة الأخيرة ، تناظرا بين قطبى هذا المحور ، كما يقيم تناظرا آخر بين الحركات الممدودة والإيقاع الموسيقى فى «الرياحا - سلاحا - الرواحا» ، وتضادا ، فى الوقت نفسه ، فى اتجاه الحركة . إن الحركة المقيدة فى «الرياحا» تعادل الحركة الآتية من الخارج ، والمرتبطة بالأغراب فى «سلاحا - الرواحا» ، وتعاكسها فى الاتجاه .

ويظهر التناظر والتمايز بين الكلمات الثلاث فى تماثل الحروف الثلاثة الأخيرة منها ، وتماثل ترتيبها ، ونوع حركتها ، ووجود التعريف فى اثنتين منها ، وتماثل نوع حركة الحرف الثانى فى الكلمات الثلاث وهو الفتحة . ويظهر التماثل كذلك فى الحرفين الأولين من «رياحا - رواحا» ، وفى نوع حركة الحرف الأول من «رياحا - سلاحا» وهو الكسرة ، وتمايزها عن نوع الحركة فى الحرف الأول من لفظة «رواحا» ، وتمايز الحرف الثانى فى الكلمات الثلاث .

ولا يقيم هذا التناظر والتمايز توازنا بين الحركتين ، بل يؤكد ، على العكس ، غلبة الحركة الخارجية ، وتوافر عوامل سيطرتها على مجال الحركة فى بقية الجملة الشعرية . وتظهر سيطرة الحركة الخارجية فى تنامى اتساعها ، فتبدأ بـ «وقف» ، ثم تزداد عنفا فى «يشهرون» ، وتصل إلى عنفها المطلق وعدوانها السافر فى «ينقلون الأرض» ، وتتكرر العبارة ذاتها ، مرة أخرى ، للدلالة على استمرار الاستلاب فى الحاضر المعيش . وتشكل الأفعال «يشهرون - ينقلون - يتقلون» معادلا ونتيجة فى الوقت نفسه ؛ تشكل معادلا لأفعال الكبح والتقييد «يتلقون - يلفوا - يدقوا» ، ونتيجة لهذه الأفعال ذاتها .

٣ - ٤

وفى قصيدة «مقابلة خاصة مع ابن نوح»[١٣] نجد استثناء لافتا لاستخدام الرمز التاريخى ؛ إذ يتخلص الرمز من دلالته التقليدية ، لكن تغيير الدلالة لا ينتج عنه توليد صيغة التفاعل الخلاقة بين التاريخ والواقع ، بل ينتهى إلى النتيجة نفسها ؛ لأنه لم يخرج عن الإطار العام لقانون الثبات والحركة الذى يحكم الديوان كله .

وعلى العكس من دلالة الطوفان فى القصة الدينية[١٤] - وهى تطهير الأرض من الاثم والمعصية والعصاة - نجد أن الناجين فى السفينة هم «الحكام» ، والمغنون ، والمرابون ، وجباة الضرائب ومستوردو شحنات السلاح . . . وفئات أخرى هامشية مثل السماسرة والعاهرات . . . الخ . ويقابل هذه الفئات ، التى تعيد إلى الذهن «البشر المستبيحون والمستباحون»[١٥] ، ابن نوح ، أو صوت الشخصية الشعرية متوحدا بمن معه من شباب المدينة . وكما تنكسر حركة «الطيور» ، فى القصيدة السابقة ، تؤوب الحركة المادرة المنطلقة من ابن نوح وشباب المدينة الذين كانوا «يلجمون جواد المياه الجموح/ينقلون المياه على الكتفين/ويستبقون الزمن»[١٦]، والذين رفضوا الفرار ،

ووقفوا فى وجه الطوفان - تؤوب حركتهم إلى وضع أقرب إلى الموت منه إلى الحياة :

كان قلبى الذى نسجته الجروح
كان قلبى الذى لعنته الشروح
يرقد - الآن - فوق بقايا المدينة
وردة من عطن
هادئا
بعد أن قال «لا» للسفينة
وأحب الوطن .

(ص ٧٦)

تنكسر الحركة هنا كذلك وتنحسر ، ويسهم التكرار المتناظر للصيغ اللغوية فى السطرين الأولين ، والإيقاع الصوتى للقافية الساكنة ، وتكرارها المتلاحق فى «الجروح - الشروح - المدينة عطن - السفينة - الوطن» فى تراكب الركود الطاغى فوق بقايا المدينة التى يخيم عليها ثبات غريق .

٤ - ١

يتضح ، عند هذه النقطة من الدراسة ، أن بنية الوعى لدى الشاعر تتأسس على أفكار ثابتة واضحة ، تحدد علاقته بالعالم ، وتقتضى الثبات فى أشكال التعبير عن هذا الوعى ، كما يظهر أن العلاقات الأساسية المشكلة لوعيه تنبنى على التجاور والتنافر فى الوقت نفسه ، وعلى الانفصال وليس الاتصال ، وتظهر فى احتدام بالحركة والفعل يعقبه انكسار ، وتوقع انطلاق يحبط لأنه مغلول ، وفى تلاحم موقوت بأشياء الكون وموجوداته ، وملاحاتها ملاحاة عنيفة ، سرعان ماتؤوب إلى سكون . إن ذلك الاحتشاد بالحياة حتى ثمالة الموت ينقلب إلى إهدار للحياة تتضافر فيه رؤية عبثية للوجود مع قوى خارجية وقوى اجتماعية غلابة .

٤ - ٢

إن هذه الدراسة لا تعدو أن تكون مجرد قراءة لا تنفى إمكانات قراءات أخرى ، لكنها قراءة تحاول اكتناه عوامل الثبات المؤثرة فى تشكل البنية فى مقاطع بعينها ، يعكس نظامها نظام البنية الكلية فى القصيدة التى وردت فيها ، وفى الديوان بشكل عام . ويدل هذا النظام على رؤية العالم لدى الشاعر . وهو لا يمثل صوتا مفردا ، وإنما يعبر عن كليات شعورية وسلوكية وفكرية لفئة يمثلها . ويقتضى التقصى الكامل لهذه الرؤية دراسات مستفيضة تخرج عن مجال هذه الدراسة كما أشرت فى بداية البحث .

٤ - ٣

وفى هذا الإطار المحدود للدراسة ، يعبر شعر أمل دنقل عن رؤية بالغة الصدق والتماسك والإيجاء ، هى رؤية شاعر أراد أن يصبح الشعر واقعا والواقع شعرا منسوجا من تفاصيل الحياة اليومية . «وكان يريد أن يجتاز هذه الفتات بالذات لأنه يجد فيها نفسه أكثر مما يجدها فى سواها» .[17]«وكان يمزج هذه التفاصيل اليومية بعذابات «جيل الحروب» و«جيل الألم» ؛[18] وكان يرى الواقع من خلال هذه العذابات رؤية ثاقبة ونافذة ؛ رؤية شاعر من أصحاب الوعى الفعلى conscience réelle [19] ، يغوص وعيه فى أحشاء الحاضر ، لكنه لا يحلق إلى آفاق الحلم بالوعى الممكن conscience possible [20] ، ذلك الحلم الذى يلاحق الزمن القائم على الصيرورة المستمرة ، يفعل فيه الإنسان ويتفاعل به[21] .

لقد عاش أمل دنقل فى مفترق الطرق فى زمن الاستلاب . وإذ استعصى التقدم فى هذا المفترق الحرج ، لم يبق سوى الارتداد إلى المنبع ، إلى الجنوب ، حيث تضىء وجوه الذكريات ، وحيث ينزرع الشاعر فى شريط الوادى الضيق ، الذى يتنازع الأرض مع الصحراء ، مشكلا تلك المفارقة الطبيعية الدرامية التى تتمثل فى التقابل الحاد بين بوار الصحراء وخصوبة الوادى ؛ تلك المفارقة التى دخلت فى نسيج شعر أمل دنقل وشكلت ، إلى جانب الظروف السياسية والاجتماعية التى عاشها ، لحمة شعره وسداه .

وإذ يغيب «الجنوبى»[22] فى باطن الأرض وينسرب فى مياه النهر وجذور الأشجار ، يصبح حاضرا أبدا فى الكلمات الوارفات ، وعلامة أكيدة على صفحات الشعر فى زمن آت .

الهوامش :

(١) هناك دراسات ، نظرية وتطبيقية ، مستفيضة لهذا المنحى فى الدراسات البنيوية التوليدية أهمها :

Goldmann, Lucien, The Hidden God, A Study of Tragic Vision in the Pensées of Pascal and the Tragedies of Racine, Routledge and Kegan Paul, 1964.

وجابر عصفور ، عن البنيوية التوليدية ،فصول ، مناهج النقد الأدبى ، الجزء الأول ، ص ٨٤ - ١٠٠ .

ولوسيان جولدمان ، علم اجتماع الأدب ، الوضع ومشكلة المنهج ،فصول ، السابق ، ص ١٠١ - ١١٣ .

والطاهر لبيب ، دراسة عن الشعر العذرى فى العصر الأموى :

Labib, Taher: La poésie amoureuse des Arabes. Le cas des Udhrites contribution à une sociologie de la littérature arabe, SNED, Alger, 1974.

(٢) Goldmann, Lucien, Essays on Method in the Sociology of Literature, Telospress, 1980, P. 141 — 155

(٣) Ibid., 146

أحاول هنا أن استفيد من فكرة significant structures ؛ فبدلا من أن تقتصر على جملة واحدة من مسرحية ، أو عمل روائى ، تشكل نموذجا مكثفا ومختزلا ، على المستوى الدلالى والصوتى للبنية الكلية للعمل مثل جملة «ابنة مينوس وباسيفى The daughter of Minos and Pasiphae من مسرحية «فيدر» لراسين – أحاول أن استفيد من الفكرة نفسها مع تحوير بسيط يلائم الشعر فيستبدل بالجملة النثرية مقطعا شعريا ، أو فقرة شعرية .

(٤) أمل دنقل ، «أوراق الغرفة (٨)» ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٣ . وللشاعر ديوان آخر تحت الطبع هو «أقوال جديدة عن حرب البسوس»

(٥) أمل دنقل ، «أوراق الغرفة (٨)» ، قصيدة «الخيول» ص ٦١ – ٦٧ .

(٦) الإشارة هنا إلى دواوين الشاعر وهى :

«البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» ، دار العودة ، بيروت ١٩٦٩ .

«وتعليق على ما حدث» مكتبة مدبولى ، القاهرة ١٩٧١ ، و«مقتل القمر» ، ١٩٧٣ ، و«العهد الآتى» دار العودة ، بيروت ١٩٧٥ ، و«أوراق الغرفة ٨» سابق .

(٧) أمل دنقل ، «أوراق . . .» سابق ص ٧٧ – ٨٣ .

(٨) تلح فكرة اختيال الرمز التاريخى ، الذى يعادل الماضى ، على الشاعر وتظهر فى أكثر من موضع فى شعره ، ومن الأمثلة على ذلك اختيال أوزوريس على يدى أخيه ست فى قصيدة «العشاء الأخير» من ديوان «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» . ويظهر الحسين قتيلا فى «من أوراق أبى نواس» فى ديوان «العهد الآتى» ، ومقتل عثمان بتدبير الأمويين فى «قالت امرأة فى المدينة» فى ديوان «أوراق الغرفة (٨)» .

(٩) انظر مادة irony فى :

Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Princeton University Press, 1974.

وكذلك :

Culler, J., Structuralist Poetics, Routledge and Kegan Paul, London 1974, p. 154.

وعرض الكتاب فى مجلة «فصول» :

ماهر شفيق فريد ، البويطيقا البنوية ، فصول ، المجلد الأول ، العدد الثانى ١٩٨١ ص. ٢٤٦ – ٢٥٠ .

(١٠) يرد نص البيت فى المسرحية على النحو التالى :

جبل التوباد حياك الحيا   وسقى الله صبانا ورعى

أحمد شوقى ، مجنون ليلى ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٣ ، ص ١١٢ .

(١١) يرد نص البيت فى سينية أحمد شوقى كالتالى :

وطنى لو شغلت بالخلد عنه   نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

أحمد شوقى ، الشوقيات ، جـ٢ ، ٤٥ – ٥٢ .

(١٢) أمل دنقل ، أوراق . . . ، سابق ص ٨٧ – ٩١

(١٣) أمل دنقل ، أوراق . . . ، سابق ص ٧١ – ٧٦

(١٤) يلجأ الشاعر إلى إبراز التضاد بين المواضعات الاجتماعية والأعراف الدينية فى مواضع عدة من شعره ، وخصوصا فى ديوان «العهد الآتى» الذى يقوم على المحاكاة النقدية الساخرة critical parody للعهد القديم والعهد الجديد ، وينطوى استخدامه هذا الأسلوب على دافع الكشف والتحريض على الإصلاح ، فى مرحلة سابقة على مرحلة تبلور رؤاه الاجتماعية فى الديوان الأخير . «أوراق الغرفة (٨)» .

(١٥) أمل دنقل ، أوراق . . . ، سابق قصيدة «الطيور» ص ٥٤ .

(١٦) نفسه ، «مقابلة خاصة . . .» ص ٧٢ .

(١٧) أحمد عبد المعطى حجازى ، رسالة إلى أمل دنقل ، الشرق الأوسط فى ٨٢/١٢/١٤

(١٨) الإشارة هنا إلى قصيدة «قالت امرأة فى المدينة» ، أمل دنقل ، «أوراق . . .» ، سابق ص ٩٦ .

(١٩) جابر عصفور ، عن البنيوية التوليدية ، سابق ٨٤ .

(٢٠) نفسه .

(٢١) إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربى المعاصر ، عالم المعرفة – ٢ – الكويت ، فبراير ١٩٧٨ ، ص ١١٠

(٢٢) الإشارة هنا إلى آخر قصائد الشاعر «الجنوبى» من ديوان «أوراق . .» سابق ، ص ٩ – ١٨ .



في البحث عن بلاغة أسطورية للقصة القصيرة المغربية من خلال نموذجي "مساء تلك الظهيرة" لمحمد برادة، و"الاستشهاد" للميلودي شغموم

بنعيسى بوحمالة

إشكالية الواقعي والأسطوري :

أجدني في مستهل هذه المداخلة مضطرا إلى صياغة بعض الإشكاليات - على الرغم من أن الأمر لا يتجاوز كونه إعادة إنتاج لها ضمن هذا الحديث النقدي - حتى تتوضح تضاريس المقترب الذي نروم تسخيره هنا :

١ - هل في مكنتنا الحديث عن أدب واقعي يمتلك هوية رؤيوية محددة ، وأدوات جمالية خاصة تميزه عما اصطلح عليه بالآداب الكلاسيكية ، والرومنسية ، والسوريالية ، والوجودية . . . .؟ إننا لا يمكن - في اعتقادي - أن نتورط في محظور الحديث عن واقعية نمطية ، اكتسبت قوتها المرجعية من خلال المصطلح النقدي ، نظرا إلى أن الحديث عن مفهوم الواقعية يعني في الأساس تورطا في حقل إشكالي هو من الشساعة بمكان ، وهو يستوجب تحديد الموقف على النحو التالي :

(أ) هل المقصود بالواقعية ذلك الشكل من الأدب الذي يسخر مجمل أدواته الرؤيوية والجمالية لخدمة علاقة ميكانيكية تربطه بالواقع ؟ بمعنى سقوط الأدب في الانعكاس والمرآوية ، إلى الحد الذي يتحول معه إلى خطاب وثائقي ، يوازي خطابات من صنف الخطاب التاريخي ، والاقتصادي ، والديني ، والأخلاقي .

(ب) أيتعلق الأمر بواقعية اللغة المستثمرة في ما يمكن أن نحدده كنص واقعي ، من حيث سوقية المفردة ، وابتذال التعبير ، وتعايش المعجم الشعبي مع معجم يمتلك طاقة أدبية ، وذلك وفق ما تحدده نظرية الشعرية في الخطاب النقدي المعاصر ؟ ومن المعروف أن هذا المعطى قد عضد أطروحة واقعية الإبداع ، التي تحولت إلى عملية تبسيطية رخيصة ، تحت غطاء تيسير التواصل ؛ وهو أمر لا ينأى عن شعبوية مجانية .

(جـ) هل يصح أن نشير إلى واقعية نص ما ، لمجرد أنه أغنى فضاءه بالحديث عن حيوات ، وشرائح اجتماعية همشها نص آخر ؟ أو يجوز ألا نجادل في واقعية هذا النص ، انطلاقا من كثافة الإحالات التاريخية والمكانية فيه وإغراقه في التفاصيل والجزئيات ؟

(د) وحتى لو أتيح لنا أن نستسيغ المصطلح على إطلاقيته وحساسيته ، فكيف يتأتى لنا أن نفرز ذلك الكم الكبير من المستويات الواقعية ؟ إذ الأمر لا يتعلق بواقع أحادي ، وإنما هناك ما نستطيع تسميته بواقع مديني في مقابل واقع ريفي ؛ وواقع عمالي بموازاة واقع فلاحي ؛ وواقع بورجوازي صغير بمواجهة واقع بورجوازي كبير . وبنفس الجرأة يجوز أن نتحدث عن واقع ينتمي إلى الماضي وآخر راهن ؛ أو واقع وطني يساوق واقعا قوميا ينأى بدوره عن واقع كوني .

(و) ولنفرض أن الإشكال قد يحسم عن طريق تبني مفهوم الواقعية كما تبلور ضمن المناخ الإبستمولوجي الغربي ، أي كما تولد في أتون حركية الواقع الغربي ، وتمخضات الصدام التاريخي والمعرفي بين فئات ورؤى تمتح من معين منظومة محددة ، كان من المنطقي أن تفرز المصطلح سنة ١٨٣٥ ، ثم أن تعممه بشكل رسمي حوالي سنة ١٨٥٦ . مع ذلك فإن المفهوم عرف تطورات ومستويات ، يعسر معها تدقيق ما نعنيه بالواقعية ؛ إذ إن المصطلح ينسحب على تفريعات من نوع الواقعية النقدية ، والواقعية الطبيعية ، والواقعية الاشتراكية . . . وكل تفريع يحدد واقعه بشكل قد يتفق مع الواقع أو يغايره .

(هـ) بأي مبرر يتم استحضار تقليعات وتيارات مغايرة ، عندما نروم تناول الواقعي ، مما يفيد أمرا بالغ الدلالة ، ألا وهو إلغاء الطابع الواقعي من نصوص وإبداعات ، نرجعها إلى تلك التيارات التي تفرغ من كل تضمن واقعي - على اعتبار استساغتنا

للاصطلاح - ومن ثم لا علاقة لكتابة رومنسية ، أو رمزية ، أو سوريالية ، أو وجودية بالواقع ، لأن استحضار كتابة تنتمى إلى هذه التقليعات والتيارات ينبنى على أساس وظيفى تمييزى ، ييسر علينا فرز الواقعى من غير الواقعى .

وفى ضوء ما أوردناه من إشكالات - لأن المجال لا يتسع للتفصيل - فإنه من الجائز أن نقول إن إشكالية الحديث النقدى عن مفهوم الواقعية تظل أمرا من قبيل تحصيل الحاصل . فإذا كانت النسبية تشمل حتى أنماط المعرفة فى تحديداتها العلمية والمخبرية ، فإن الوقوف على صيغ ماهوية نهائية للمصطلح لا يمكن أن يتصدر الحديث فى المجال الأدبى ، كمجال انسيابى يتسم باللاثبات والنزقية ، ولا يخلو من ملابسات ذاتية . وعندما نقول المجال الأدبى ، فإن هذا يعنى بشكل أو بآخر المجال النقدى ، نظرا إلى التداخل بين المجالين ، وإلى نقط الائتلاف المتواشجة بينهما ؛ لأن النقد - حتى لو تحصن بأكثر ما يمكن من العلمية - فإنه يبقى ، شئنا أم كرهنا ، أسيرا للترسبات والمنطلقات الذاتية المتفاوتة !

ولعل فى إيرادنا لهذين الاستشهادين ما يزكى هذا المنزع الذى حاولنا تعيينه . يقول جمال شحيد فى دراسته المعنونة بـ (فى خصوصية النص الواقعى) ما يأتى : (ويرى ياكبسون ، أن هناك استعمالات كثيرة لكلمة «الواقعية» ؛ فهناك واقعية تتعلق بمشروع الكاتب الأساسى وما إذا كان يتمرد على القواعد الفنية المرعية فيلغيها ، أو يكتفى ببعض الإضافات والاجتهادات التى تغنى التراث الفنى السابق . وهناك واقعية من وجهة نظر القارىء ، فإما أن يثور على القواعد الفنية المقدمة إليه ، وإما أن يقبلها . وهناك واقعية بالمعنى التاريخى للأدب ، تبلورت كمدرسة أدبية فى القرن التاسع عشر على يد بعض الروائيين الفرنسيين والروس ، بخاصة[٢]) ، فى حين ورد رأى آخر مواز لرأى ياكبسون فى عرض دراسته : (نص الواقعية فى الفن) ، يقول : (إذا كان ما يزال ممكنا ، فى الرسم ، أو فى الفنون التشخيصية ، الحصول على ما يوهم بالأمانة الموضوعية والمطلقة إزاء الواقع ، فإن مسألة وجود احتمال «طبيعى» - حسب مصطلح أفلاطون - للتعبير اللفظى أو الوصف الأدبى هى مسألة ، بداهة ، غير ذات معنى[٣] . . .) .

هذا ، وإذا كنا قد آثرنا موضعة هذا الإشكال ضمن سياق عام ، لم يشر من قريب أو من بعيد إلى القضية الأساسية التى تشكل مناط بحثنا ، فإن ذلك مرجعه إلى اقتناعنا بشمولية هذا الإشكال ، وانسحابه على مختلف الأجناس التى تتفرع عن الكتابة الأدبية ، مع عدم إغفالنا للطبيعة الأداتية والصياغية لكل جنس على حدة ، وتباينات مستواها العلائقى مع ما نسميه «واقعا» . ومادام هذا المبحث يخص بالتحديد مقاربة نموذجين من المتن القصصى القصير بالمغرب ، فإنه يلزم أن نكون من الوضوح بمكان ، ونطرح بدون أدنى تعسف جسامة تبنى الحديث عن واقعية إطلاقية فى هذا المتن ، بالنظر إلى ما أوردناه من تساؤلات سالفة .

وعليه فإننا نجد أنفسنا فى موقف اعتراض تجاه أى تصنيف يروم تنميط الوعى القصصى بالمغرب ، وترتيبه وفق ما يلوح من تقلص ، أو ترام للمسافة الفاصلة بينه وبين الواقع . على أننا حين نوظف الوعى القصصى ، لا نعمد إلى سجن المفهوم فى دلالته الجزئية ، أى بوصفه أحد مرتكزات الكتابة القصصية ، بل بوصفه بؤرة تنصب فيها مجمل الفعاليات التى تتناص وفق دينامية خلاقة ، تنتهى إلى تأسيس القصة ، ومنحها خلقتها ، مع العلم أنه يمكن الاتفاق حول معطيات مبدئية ، يسهم تداخلها الجدلى فى وظيفة التأسيس المشار إليها ، وهى :

(أ) المبدع كذات منفعلة ، وفاعلة فى واقع متشابك ، وعلى درجة كبيرة من التعقيد ؛ وهذا المبدع يظل مشدودا إلى رصيد وجدانى ومعرفى وتاريخى محدد .

(ب) النص بوصفه كينونة انسيابية قائمة على التمويه والشفافية . وهذه الكينونة هى عصارة لميكانيزمات علائقية تندغم فيها عناصر المعجم والتركيب والصرف والدلالة ، بموازاة أدوات السرد والوصف والحوار ، ضمن كل يشكل وحدة تقبل التنوع الفعال ، لكنها تجافى التفتت والانشطار .

(جـ) العامل الرؤيوى ، بوصفه صيغة لتحديد الموقف من العالم . وهذا العامل ينخرط فى تموضعات تماثلية توازى وعيا نكوصيا ، أو وعيا قائما ، أو وعيا ممكنا ، بالإضافة إلى كونه أحد الوسائط الجوهرية فى القبض على وظيفية النص المتبنين بشكل مواز لنسق بنيانى نسميه واقعا .

إلا أن ما تجب مراعاته ، بخصوص هذه المعطيات ، هو تجنب الوقوع فى مسلكية تفاضلية ترفع من سهم أحدهما على حساب الآخر ، أو تنحى بعضها ، وتزكى هيمنة بعضها الآخر ، مع إقرارنا بأن المسألة ذات طبيعة معقدة ، ترتد إلى صعوبة الحديث النقدى فى الإبداع الأدبى ككل .

لهذا نرانا ، من جهة أخرى ، مدفوعين إلى اختزال إشكالية الأدب والواقع فيما يلى :

١ - ليس من اليسير الحديث عن واقع محدد ونهائى .

٢ - إنه لا يمكن الذهاب بعيدا فى ذلك المضمار التفاضلى الذى يقصد موضعة القصة القصيرة فى ضوء أحكام قيمية ، ترتب لها موقعها فى مجرى الواقع ، انطلاقا من معايير ومحددات لا تخلو من تجزيئية ، على نحو يوقع الحديث النقدى فى محاذير الرؤية الأحادية ، التى تقتطع من النص مستواه اللغوى ، أو التركيبى ، أو الصرفى ، أو الموقفى ، أو تحيله على مفاهيم مرجعية ذات جذور ضاربة فى مناخات نقدية لا تملك مطلقية معيارية . ومن هنا نخلص إلى أن القصة القصيرة تملك أحد اختيارين ؛ إما أن تكون أدبا أو لا تكون ، وأنها لا تملك - عندما تتمثل شرطها الأدبى ، وتستجمع طاقتها النصية - إلا أن تنخرط فى علاقة بنائية مع واقع ما . (رغم أنه ليس ملحا أن نفرغ ضنى جداليا فى محاولة الإمساك بالواقع ، وتحجيمه فى إبانات رياضية) .

٣ - إن ما طرحه محمد عز الدين التازى خلال دراسته (مظاهر أنماط الوعى فى القصة المغربية القصيرة) يبقى أقرب إلى تصورنا

بصدد هذه الزاوية ؛ فهو يقول : (إن براعة الكـاتب وقدرتـه المتحكمـة فى عمله تبدو هنـا من خلال استعادة تجهل عمليـة التنامى طبيعية وفى حجمها العادى ، مرتبطة بقـوانين الـواقع نفسه ، أو تمردها على هذه القوانين ، إنما هو فى توظيف عامل المخيلة من أجل ربط جذور التجربة بفروعها ، وإمداد علاقات دموية بين أطرافها ، تمكنها من الحياة ، لتصبح نمطا أو نموذجا يكون إطاره العام من نسيج الواقع المباشر[4]) .

وبرغم أن التازى - ضمن حديثه عن زوايا الرؤ ية للواقع فى الإبداع القصصى القصير بالمغرب - لا يكاد يبين عن الطبيعة البنائية التى تشد النص القصصى إلى الواقع ، فإننا نستنتج ذلك دونما تعسف . وربما كان التازى واحدا من الذين امتلكوا هذه الحساسية الطليعية فى الأدبيات النقدية فى أواخر السبعينيات ، قبل أن يغدو المنظور البنيوى مادة مركـزية فى الحـديث النقدى الراهن بالمغرب ، وذلك فى شتى الحقول الإبداعية .

إلى هنا نكون قد أوضحنا واحدا من الموجهات الأساسية لهذا المقترب ؛ أما الموجه الثانى فبمقدورنا أن نحصره أيضا عن طريق طرح إشكالى نقترح له الصيغة التالية :

إن الطبيعة الشـائكة لكـل حديث نقـدى عن الواقـع ، فى ماهيته ، ومستوياته ، وتداخلاته ، لا تعنى بالمقابل يسر الأخذ بناصية حديث نقدى عن الأسطورة . ذلك أن أى معالجة تحليلية تروم الوقوف على تركيب أسطورى فى الأدب المغربى - قديمـه وحديثه - لا تعـدو فى نظرنـا مشروعـا جزافيا يستهدف بلورة تصورات لا علاقة لها بخصوصيات الأدب المغربى ، وبحدداته وآفاقه . هذا إذا كان المراد بالأسطورة نمطا تعبيريا ورؤيويا له ضـوابطه التى رسمتهـا الأبحاث الفلسفية والأنثروبـولـوجيـة الأكاديمية . بل إن هذا يمتد إلى الأدب العربى بأسره ، ولا حاجة إلى استحضـار ذلـك السيـل من الجدل النقـدى المستهلك بخصوص هذا الموضوع . ومنتهى ما يمكن أن نستقر عنده ، هو أن الأدب المغربى ، كصنوه الأدب العربى ، لم يعرف حضـورا مكثفا للأسطورة فى ماهيتها المدرسيـة ، تبعا لعـوامل تتجاوز الأدب ، وتتعلق - على نحو أقوى - ببنى ذهنية مشروطة بواقع تاريخى واجتماعى وعقيدى ، لم يساعد على إفراز رؤ ية ميثولوجية لـلإنسان والكـون عـلى غـرار مـا يمكن أن نلمسـه فى الآداب الهندية ، والفرعونية ، والفارسية ، والإغريقية القديمة ، أو فى بعض الآداب الأوربية القروسطية والحديثة ، أو بما يشبه الغنى الأسطورى البارز فى آداب أمريكا اللاتينية .

لكن هذا لا يمنعنا من الإشارة إلى المنزع الأسطورى المعبر عنه فى بعض النماذج القليلة من الرواية والأقصوصة المغربيتين ، أو فى نماذج من الشعر العربى المعاصر على الخصوص . ويتراءى هذا بيّنـا فى نصـوص للسيـاب والبيـاتى وحـاوى وعبـد الصبـور وأدونيس الذين جنحوا إلى استثمار منظومات أسطورية جاهزة ، لها مرجعية آشورية ، أو فينيقية ، أو فرعونية ، أو فارسية ، أو إنجيلية . وهذا ما يفتقد فى الأدب المغربى الحديث أو يكـاد . وحتى فى حالة وجـود تراكيب أسطورية - وهى دائما تبقى ضمن التحديد المدرسى للأسطورة - فإنها لا تستوعب مساحة ممتدة ، ولا تشكل ثقلا يجيز لنا الكلام عن منزع أسطورى بين ، يرفد المتن الأدبى الحديث بالمغرب .

هذا ونستطيع أن نوظف ما أوردناه بشىء من التفاوت ، فيما يمس الشعر المغربى المعـاصر ، والكتـابة القصصيـة الراهنـة ، الشىء الذى يجعلنا أمام مفارقة تبدو جلية ، وهى أن العمر الزمنى الممتد للشعر المغربى لم يتح له ، مع ذلك ، أن يؤسس منظورا أسطوريا متميزا ، فأحرى أن نسائل جنسا أدبيا كالقصة القصيرة التى لم تحقق بعد تجذرا تاريخيا فى الأدبين المغربى والعربى على السواء . على أن هذا المأزق يُمكِنُ تجاوزه إذا ما خضع التناول النقدى الباحث فى ثنائية الواقعى والأسطورى فى القصة القصيرة لرؤ يتين نسوقهما كالآتى :

(أ) مادام العثور على الأسطورة ، فى الأدب المغربى ، ليس من قبيل الأمر الهين ، فلِمَ لا نتلمس مايؤلف بين أنماط الحياة التى ولدت الرؤ ية الميثولوجية لـدى الشعوب القـديمة ، وبين تجسـدات الحياة المعـاصرة ، من حيث الحوافز نفسهـا وردود الأفعال ، ومن حيث التداخلات نفسها ، وصنوف المعاناة ، برغم ما يلوح من قطيعة مطلقة بين الحياتين .

فـإذا كان الحـواء الأنطـولـوجى لمحيط الإنسـان القـديم ، واهتزازاته الانفعالية البدائية ، هـو ما صـاغ موقفـه الكونى ، وشذب حساسيته الطفولية ، مستثمرا كل ذلك فى خدمة مشروع أسطورى لم يبرح معالجة الإشكال الثنائى : الحياة والموت ، الخير والشر ، النور والظلمة - فإن الحياة الإنسانية المعاصرة تستعيد المناخات الميثولوجية نفسها . وفى الوقت الذى كان معولا فيه على الامتـلاء البيئى ، وعقلنـة الحيـاة ، والتحكم الـلا محـدود فى الطبيعة ، أن تنتشل الإنسان المعاصر من هـواجسه البـدائية ، وأرقه الميتافيزيقى ، إذا بنا نجد استمرار البنيات الانفعالية نفسها المؤطرة لكليهما . وكما شعر البدائى بالضعة والقلق أمام طبيعة جبارة ومهيمنة ، وُجِدَ صنوه الإنسان المعاصر فى شرنقة الموقف الإشكـالى نفسه وهـو يواجـه الآلية ، والأيـديـولـوجيـا ، وقيم الاستهلاك ، ومختلف تجسدات الأخـطبوط المؤسسـاتى للحياة الراهنة .

ومن ثم نذهب إلى القول بأن هناك منطقا بنيويا واحدا يجمع بين الحياتين ، وتنسحب مضاعفـاته عـلى مجمل البنى الـذهنية لكلتيهما ، سواء تعلق الأمر بالعقيـدة ، أو العلم ، أو الآداب والفنون . . . وهذا ما أشار إليه كلود ليفى شتراوس فى كثير من دراساته الأنثروبولوجية ، وفى هذا الصدد نقدم قولة للدكتورة نبيلة إبراهيم . فبعد ما استعرضت الأسس التى تتحكم فى منهج شتراوس البنيوى ، قالت :

(وتشير هذه الأسس الأربعة إلى أن شتراوس قد انطلق من تفسير نشأة الأسـطورة وفى إبراز مغزاها وهـدفها من تحليلهـا بوصفها نصا لغويا . وقد انتهى من خلال أبحاثه المستفيضة إلى أن الفكر البدائى لا يمثل مرحلة من مراحل التطور ، بل يمثل

منطق الفكر البشرى فى كل زمان ومكان . ووسيلتنا فى الوصول إلى الشكل الكلى لهذا المنطق البشرى ، هى دراسة الأساطير وفقا لمنهجه البنائى)(٥) .

ولا شك أن ما نود طرحه من خلال ما قدمنا ، هو أنه يمكن أن نقترح كبديل فكرة التماثل البنيوى بين ما يصطلح عليه بالأدب الأسطورى ، وبين آداب نصنفها بأنها غير ذات توجه أسطورى . ومن هنا تصبح لقصيدة شعرية بدائية ، أو قصة أسطورية تنتمى إلى ثقافات مغرقة فى القدم ، الخواص البنيوية نفسها ، الميكانيزمات العلائقية نفسها التى تفضى إلى صنع رؤيا ذهنية متميزة لنص شعرى أو روائى أو قصصى قصير ينتمى إلى الآداب المعاصرة على سبيل المثال . وهذا ما يمثل إحدى أبرز الأطروحات فى الجهاز المفاهيمى لنظرية جولدمان التى دارت حول محور البنيوية التكوينية . والأمر نفسه نجده لدى نورثروب فراى عندما يدافع عن هيمنة منطق أحادى على كل الفعاليات الأدبية التى أنجزها الإنسان ، منذ العصور البدائية إلى عصرنا الراهن . وفى هذا يقول وليام ويمزات «الأصغر» : (إن ما يدعوه فراى «مجمل» تاريخ الأدب يتحرك من البدائى إلى المصقول ؛ لذلك يلمح فراى إمكانية النظر إلى الأدب على أنه تركيب مجموعة بسيطة نسبيا من الصيغ التى يمكن دراستها فى الثقافة البدائية(٦) .

وعليه فإن هناك جذرا مرجعيا يوجه الآداب الإنسانية ؛ وهو الشىء الذى يساعدنا على مساءلة المنطق البنائى للقصة القصيرة بالمغرب ، والوقوف على مدى تمثلها للنموذج الأسطورى بحسبان (أن الإنسان البدائى مازال كامنا فى كل منا ، وأن مواطن القرن العشرين الذى يذهب طائعا إلى عمله فى سيارته كل صباح ، ويعقد صفقات بالهاتف مع مؤسسة تبعد عنه ثلاثة آلاف ميل ، ثم يهىء نفسه للنوم بمشاهدة التسليات التى تنقلها إلى غرفة جلوسه صناعة إلكترونية ، يعيد فى أحلامه كل ليلة خلق الرموز الأولية لأسطورة قديمة)(٧) .

(ب) مادام الجوهر الأسطورى للحياة الإنسانية أمرا لانقاش فيه ، فإن ما يلوح من تصنيفات للفكر البشرى ، وما يوحى به هذا الفكر من تدرج وانقطاع ، ما هو فى العمق إلا الدينامية الجدلية لذلك الجوهر ، وسيرورته المحايثة لتطور الحياة الإنسانية ، بالرغم مما نلاحظ من تفاوت بين تشكلات المادة الأسطورية فى الثقافات القديمة ، وتجسداتها الراهنة . ذلك أن الإنسان القديم توصل إلى تأطير القوى الكونية التى قدسها فى فضاء مغرق فى التسامى والتجريدية ، كمقابل للوجود الإنسانى الدونى . ومن ثم أخذ العنصر الصدامى فى المنظومات الأسطورية الكلاسيكية بعدا عموديا ، أى صداما بين قوى فوقية ، وقوى إنسانية دونية ، فى حين نزلت القوى الأسطورية المعاصرة من عليائها الأولى لتصبح واقعا عيانيا متغلغلا فى نسيج الحياة الاجتماعية ، ممسكا بأعطافها .

إن هذا يعنى تحول الصدام الميثولوجى للإنسان ، من صدام مع سلطة غيبية تكمن قوتها فى تواريها القدسى ، إلى صدام مع منظومة من السلطات المؤسساتية التى أفرزتها جدلية التاريخ المعاصر ، كالأيديولوجيا ، والإعلام . . . دون إغفال مجمل الأدوات السلطوية الرديفة التى توظفها هذه القوى ، كقنوات لتمرير خطابها المتسم بسمات الهيمنة . بل إن هذه الأدوات تبلغ من الكثافة والتنوع ، والتغلغل مستوى معقدا يحولها إلى ضوابط لا شعورية ، تنتج كل المسلكيات اليومية للإنسان ، وتصوغ ردود أفعاله ، وتصنع مزاجه ورؤاه ، ثم ينتقل حضورها المكثف وتواجدها اليومى إلى ما يشبه أسطورة يومية ، تتضمن طاقات إشارية هى من التأثير بمكان . وبالمناسبة نستحضر اسم رولان بارت كواحد من الذين شغلوا بهذا الجانب ، بل إن حساسيته قد بلغت درجة عالية من الخصوصية ، تتجلى فى دراساته الأساطيرية ، سواء لنظم إشارية فى الحياة الواقعية ، أو لأساطير حاضرة فى النصوص الأدبية .

لذلك نرانا أقرب إلى تبنى هذا المنظور النقدى ، فى تعايش مع ما أوضحناه بخصوص فكرة التماثل على مستوى البناء والدلالة ، فى محاولة وضفية للغلاف البلاغى الأساطيرى لنموذجين معينين من الكتابة القصصية القصيرة فى الأدب المغربى المعاصر . ونقترح أن يكون النموذج الأول هو أقصوصة (مساء تلك الظهيرة) لمحمد برادة ، والنموذج الثانى هو أقصوصة (الاستشهاد) للميلودى شغموم ، مع الإشارة إلى أن هذا المسلك الانتقائى لا تلابسه أية اعتبارات خاصة ، بقدر ما هو مسلك إجرائى ، فرضه الاقتناع بصعوبة المراهنة على مساءلة أساطيرية لنماذج عدة من المتن القصصى القصير فى أدبنا المغربى المعاصر .

مساء تلك الظهيرة

ينتظم نص (مساء تلك الظهيرة) لمحمد برادة حقلين دلالين مركزيين ، يلوحان على تواشج عميق مع كثير من الحقول الدلالية المركزية فى القصص والحكايات الأسطورية ، خصوصا الدينية منها ، إذ نلمس نوعا من علاقة تماثلية ، من حيث البنية والمنطق . وكاقتراح إجرائى يمكن أن نصطلح عليهما بـ : الدلالة الإسرائية أو الرؤيوية ؛ والدلالة السدومية أو الخطيئوية . ولعل ما يسهل تبنى هذا البعد الثنائى فى دلالة النص ، هو ما نلمسه بخصوص التنامى الحدثى الذى تنتجه الأقصوصة . هكذا نجد أنفسنا إزاء شخصية مركزية ، هى شخصية المعلم الذى موضعته التداخلات العلائقية بين مختلف مكونات النص فى سياق تدرجى ، تتخلله شبه قطيعة انفعالية بين مستويين حدثيين ؛ يبدأ أولهما متزامنا مع بداية المقطع السردى الاستهلالى فى النص : (تعبت قدماه فيما يبدو . منذ الظهيرة وهو يمشى . طاف فى العاصمة تائها بين جنباتها يجوس الحى بعد الحى ، يثقل عينين تنظران بآلية إلى مايصادفهما . كان بينه وبين المساء ساعات لاطعم لها ، يتجرعها على مضض . لا يحلو فيها شىء . حتى تصفح المجلات العارية يزيد من ضيقه . لا يقوى على النوم . لا يقوى على الجلوس . . .) إلى المقطع السردى – الوصفى : (تعبت قدماه فيما يبدو ، ونظراته الأليمة لم توقف الغليان

داخله . انتهى به المطاف إلى حى السويسى . تمتد الشوارع ، تبرز بنايات الفيلات من بين الأشجار والنباتات المتسلقة لتكسر رتابة الفضاء . من حين لآخر يمر بجنود أو رجال شرطة يحرسون بعض البوابات-تمرق سيارات من كل العينات والأشكال تخفض إحداها من السرعة ، وتتلف إلى ما وراء الفيلا ، ثم ينقفل الباب) .

هذا الجزء الأول هو ما يمكن أن نسميه بالحديث الإسرائى ، لأن الأمر يتعلق ببطل يمارس دلالة النقلة من عالم إلى عالم ، وكلما أوغل فى التنائى عن فضائه ، استجمع طاقات رؤيوية للصدام مع عالم مواز ، سيجد نفسه متقلقا فى أتونه ، ومن ثم يصبح مورطا فى شبكة من العلائق الاجتماعية والأخلاقية ، التى يملك عنها رصيدا سماعيا لا أكثر . بينما سيتاح له الآن أن يعاين ، وعن كثب ، فضاء ، هو ملك لشريحة اجتماعية تحيا حياة أسطورية . وهو ما يفصح عنه الروائى : (يوغل المساء وهو يوغل فى السير . يعرف أن اليوم يوم سبت ، وأن الحانات قد عمرت جنباتها . . . لكنه يبدو كالمسحور بهذه المغانى ، وبأضوائها المنبعثة من وراء الزجاج والأشجار . يسمع ويقرأ عن حياة الترف ، إلا أنه لم يعاينها عن قرب . تستبد به الرغبة فى أن يرى هذه الفئة المحظوظة وهى تعيش) .

أما الحديث السدومى-فيتداخل مع كثير من المقاطع المهيمنة على ما حددناه كحقل دلالى ثان ؛ بمعنى أن النقلة الإسرائية التى اكتنفت البطل فى تدرجه الدرامى من حى هامشى بمدينة سلا ، إلى حى السويسى المخمل ، ستبلغ مداها المسدود بولوجه للفيلا . أى المدينة أو الكون ، أو الفضاء الشبيه بسدوم المقترنة ، فى الخطاب اللاهوتى ، بدلالات الميوعة والتفسخ والخطيئة ، حيث مجال قيمى قائم على وضع اجتماعى صارخ يجافى المحمول الأخلاقى للذهنية المعلم المشروط بمناخ اجتماعى مغاير ، ولا إنسانى . وعلى لسان الراوى ينكشف هذا المأزق الصدامى بين عالمين متناقضين ، على المستوى الأخلاقى والحياتى : (السيدة تبتسم ، والعيون مسلطة على هذا الشاب المقتحم للسهرة بلباس يفتقر إلى العناية والأصول) (يتلقى النظرات بتلقائية واندهاش كأنه يرى الناس لأول مرة . فعلا ، مثل هؤلاء لم يسبق أن رآهم عن قرب . . . ثم النساء الأنيقات الجميلات . جميلات ؟ غير جميلات ، لا يهم كثيرا . ما يسترعى انتباهه ، هذا الألق المنبعث من العيون ، والعافية المتدفقة من الوجنات ، والمسارب الفاصلة بين النهود) .

وكما فى الحكاية الدينية عن لوط ، وموقفه الإدانى لأهل سدوم ، ينخرط البطل فى مواجهة رسولية مع عالم موبوء ، يرشح بالخطايا والآثام ، على أن هذا العالم عالم عيانى معيش ، وناتج عن آلية اجتماعية مختلفة ، ولا علاقة له بسدوم الغيبية . ومثلما نجد فى سير الرسل وحيواتهم يتتبع البطل صكوكه ووصاياه ، مستحضرا وضعه الاجتماعى بكل ما يطبعه من شروط لا إنسانية ، مبلوراً لرؤيا الشرائح الاجتماعية التى ينشد إليها .

والواضح أنه لا ضرورة للتوقف عند التماثل البنيوى بين ما أسميناه بالحديث السدومى والتركيب الأصلى لقصة سدوم ، كما وردت فى النصوص الدينية ؛ إذ تدخل كل عناصر الحديث السدومى فى علاقة تماثلية مع عناصر القصة الدينية . فالفيلا فى موازاة سدوم ، والبطل فى مقابل لوط . وبينما تستمد الرؤيا ، لدى البطل ، مشروعيتها من وضع فئات اجتماعية مغبونة ، ترتد الرؤيا اللوطية إلى مرجعية ثيولوجية ، فتغدو تبليغا لوصايا الإله ومحرماته .

هكذا تلتئم مكونات الرؤيا من خلال المسلك الإدانى الذى سيجد البطل نفسه مدفوعا إلى تبنيه ، بدون أدنى اختيار أو تردد ؛ أى يتحول إلى لوط الاجتماعى ، المعقلن للوضع المرذول الذى يرفضه : (القلوب تصدأ حين تغدو عاجزة عن الإحساس ، عاجزة عن الفرح ، عن الألم . . . حين تتوارى خلف طبقات من إدام المواضعات والمجاملات ورتابة السلوك ، تماما مثل قلوبكم أيها البلداء) (الحق لا يستعير لسانا من غيره) (معناه ياسادة ياأذكياء ، وأنا البليد ، أنى افترضت جهلكم بلغة هذه الأرض التى نستوطنها يخول لى اعتبار نفسى على حق . ولسانى فصيح ؛ فلماذا أستعير لسانا آخر ؟) (لأصدقكم القول ، عندما تخطت قدماى عتبة هذا الصالون ، وصافحت عيناى الوجوه الجميلة ، وشربت الراح ممزوجة بابتسامات هذه النسوة الطريات ، تخيلتنى ألج البهو العجيب الذى رأيته وأنا نائم فى الظهيرة فوق كرسى حديقة عمومية . . . ولقد غمرتمونى بلطفكم وكرمكم فظننت أن بالإمكان أن أصبح واحدا منكم ، أفعل ما تأمرون به ، وأعيش فى هذا الرغد . . . لكن هاأنتم ترون : شىء ما أقوى منى ، يستعصى على فهمى ، يجعلنى أكشف هويتى لأعبر لكم عن كراهيتى) .

إننا فى هذه الأقصوصة نواجه سيولة حدثية تنسرب عبر قناتين تنتهيان إلى تركيب متداخل ، يفضى أوله إلى ثانيه ، على نحو أنتج بنية حكائية تتسم بالتعاضد الدلالى ، رغم مما قد يتراءى من شبه قطيعة بين القناتين . لقد كان منطقيا أن ينتج المناخ الإسرائى – وهو مناخ توافرت له حيثيات لا تخفى دلالتها فى النص ، حيث نجد حضورا للمساء ، والسبت ، وهما معطيان زمنيان لهما من التضمن والإيحاء ما يزكى مرجعيتهما الأسطورية التى رمنا وصفها من حيث التماثل البنيوى ؛ فالمساء كمدخل لليل ، حقل زمنى له حضوره المكثف ، سواء فى المنظومات الأسطورية ، أو فى النصوص الثيولوجية ، من حيث تقمصه لدلالات لها خصوصيتها ، بغض ما ليوم السبت من وجود وظيفى أساسى فى أغلب القصص الدينية الواردة فى التوراة والإنجيل والقرآن . ومن ثم انبنى أيضا التوجه الأسطورى للدلالتين الإسرائية والسدومية على الحضور الوظيفى للعنصرين الزمنيين المذكورين ، وهو ما لايمكن تجاوزه أو القفز عليه – المناخ السدومى !

ومما لا ريب فيه ، فإنه من اليسير الوقوف على هذا النمط من البناء السيميائى فى روايات وقصص قصيرة فى الأدب العالمى ؛ الأمر الذى قد يشفع لهذا الطرح . وربما كانت رواية (الرؤيا) ،

أو (القيامة (٨)) واحدة من النماذج الرئيسية في المجال، بحيث ينكشف تنامي دينامية النص في توافق مع التدرج من موقف النقلة إلى موقف المشاهدة الرسولية، وصولا إلى استبطان البطل للفضاء الفاجعي الذي تغمره الأدغال الإفريقية ! وهذا يوصل إلى تجسد الرؤيا في بنية. ومن الجلي أن هذه التضاريس البنائية تتضمن إمكانات تماثلية مع البنية الجوهرية في معظم النصوص الأسطورية. ومن جانب آخر، فإن النص يقدم، عبر كثير من مقاطعه السردية والوصفية، سلسلة من الوحدات الأساطيرية التي تهيمن على وحدات سياقية بعينها، وتندفع بالوظيفة الدلالية للأقصوصة إلى حدود قصوى من الغنى والخصوبة، وذلك على مستوى الإحالة على مرجعية واقعية واضحة. بمعنى أن النص يتيح الوقوف على عناصر إشارية ذات دور انحيازي إلى أحد الموضعين الدلاليين، المركزين، والمحددين سلفا. وإذا كان لويس جان كالفي قد موقع الأسطورة، بالمعنى الممنوح لها من رولان بارت (في كونها البؤرة الراجحة لتمركز الأيديولوجيا)، فإن ما تقدمه الأقصوصة من عناصر إشارية أساطيرية، داخل سياقات مختلفة، يجعلنا أمام اختيار أحادي، مؤداه الأدلجة الحتمية لهذا النمط البلاغي، بشكل يكشف عن التوجهين الرؤيويين المتصادمين في النص، ومن ثم فإنه من السهل أن نجدول الكم الإشاري الوارد ضمن جدولين يدخلان في مجافاة دلالية سافرة، تنتج بدورها قطيعة أيديولوجية صريحة.

(أ) ١ - (حتى تصفح المجلات العارية يزيد من ضيقه). ٢ - (لا يقوى على الاستماع إلى ما يقدمه المذياع من كلمات وأغان محنطة). ٣ - (عاودته الحياة وهو يتجه إلى الخمارة يرتادها كما يرتاد خروف زريبته). ٤ - (لكنه اليوم شديد الضيق منذ أيقظه الحارس ليذكره بأن النوم ممنوع فوق كرسي الحديقة، طارداً من أحلامه صوراً مؤنسة تبدد وحشة هذه المدينة الحجر). ٥ - (خارج القسم، وبعيداً عن التلاميذ، لم يكن يفكر في تصور الأضداد). ٦ - (هل طعم الأشياء مختلف عما يعيشه هو بين المدرسة والغرفة الصغيرة والخمارة وشارع العاصمة بعد منتصف الليل ؟). ٧ - (قل لها معلم الحي). ٨ - (لست أدري إن كان الوقت مناسباً. المدرسة لا تترك لي وقتاً كثيراً). ٩ - (أين منه النبيذ الأحمر العادي الذي تصبه البارميتر «رحيمو» أو «قمر المكان» كما كان يلقبها بينه وبين نفسه ؟). ١٠ - (اشرب نخب الرفاق الذين رحلوا ولن يعودوا، ونخب الوحدة القاتلة، ونخب الهموم الصغيرة والكثيرة ...). ١١ - (افترض أن العالم انتهى في هذه اللحظة وأنك الآن تدشن عهداً جديداً تمحي فيه الحواجز والفواصل؛ يختفي منه القمع والبؤس ومذلة السؤال). ١٢ - (من قبل لم تدوخك المناقيد المعصورة لأنك كنت تشربها في مناخ كابوسي ... كنت تتجرعها مخاطاً بوجوه كابية مقهورة ضحكاتها أشد إيلاماً من حد السكين ...). ١٣ - (تترعها وأنت تفكر في الراتب الذي يتبخر في أول أسبوع من الشهر، وفي الأب المحتاج، وفي الزواج المستحيل، وفي عضات البق والبرغوث، وفي الفخذين الكهف للمومس المتقاعدة، التي تقبل التعامل بالمطلق ...). ١٤ - (لكن أيضا في وعي، ظاهراً وباطناً، يستقر الولاء المطلق للآخرين). ١٥ - (تنتابك الحسرة لأنك لم تذهب إلى الخمارة، وانتهيت إلى أن تطرد في الثالثة صباحاً لتسير منبوذاً كناقة جرباء). ١٦ - (أين عشيرتك ؟ أين عشيرتك ؟). ١٧ - (يتبدد الحزن الثقيل مع تبدد السكرة، تلوح بيوت القصدير في تبريكيت وخلفها العمارات - العلب حيث تسكن).

(ب) ١ - (انتهى به المطاف إلى حي السويسي. تمتد الشوارع؛ تبرز بنايات الفيلات من بين الأشجار والنباتات المتسلقة لتكسر رتابة الفضاء). ٢ - (من حين لآخر يمر بجنود أو رجال شرطة يحرسون بعض البوابات). ٣ - (تمرق سيارات من كل العينات والأنماط، تخفض إحداها من السرعة، وتدلف إلى ما وراء الفيلا، ثم ينقفل الباب). ٤ - (لكنه يبدو كالمسحور بهذه المغاني وبأضوائها المنبعثة من وراء الزجاج والأشجار). ٥ - (يسمع ويقرأ عن حياة الترف، إلا أنه لم يعاينها عن قرب). ٦ - (تستبد به الرغبة في أن يرى هذه الفئة المحظوظة وهي تعيش ...). ٧ - (اقترب بخطوات متزنة من باب فيلا تغمرها الأضواء وسأل العساس : هل الحاج موجود ؟). ٨ - (تفضل ! من سيادتكم لأخبر الحاجة ؟). ٩ - (تبدو بقفطانها وحليها ومساحيقها ووجهها الأبيض وابتسامتها المسترسلة في سن أقل من الثلاثين). ١٠ - (ينحني على يدها ليلامسها بقبلة طائرة كما شاهد في الأفلام أو كما شاهد في حلم الظهيرة). ١١ - (فتقدم نحو الصالة الكبيرة المتلألئة بأضواء متباينة حسب الأركان والزوايا). ١٢ - (راح يربط فكرة بأخرى، وتعليقاً بتعليق عن هندسة الفيلا، وعن أصحاب الذوق، وعن أهمية المرح والانطلاق بعد الانتهاء من الشغل ومن صداع الصفقات). ١٣ - (السيدة تبتسم، والعيون مسلطة على هذا الشاب المقتحم للسهرة بلباس يفتقر إلى العناية والأصول). ١٤ - (وأخذ كأس ويسكي وجرع منها جرعة كبيرة). ١٥ - (لواحدة قال إنه حسبها سعاد حسني التي شهدها في فيلم عرض أخيراً بسينما بطانة). ١٦ - (ولأخرى حكى النكتة التي سمعها عن أنديرا غاندي وكوسيجين، ولثالثة اعتذر بأن الجو لا يسمح بأن يحكي ما وقع لصوفيا لورين أثناء زيارتها لأدغال إفريقيا ...). ١٧ - (الرجال يبدون منهمكين في أحاديث جادة أو يضحكون في وقار. كأن النساء في انتظار من يسليهن). ١٨ - (اشرب نخبك ونخب رفاق الخمارة الذين لن تطأ أقدامهم أرض هذه الصالة). ١٩ - (لاشك أن عدم إتقانك للفرنسية يبعث الاستغراب في نفوس المستمعات المتحلقات حولك ...). ٢٠ - (كرر كلمة البلداء ثلاث مرات، ارتفع صوت صاحب الدار يأمر بأن يخرج، وصفق بيديه مناديا العساس). ٢١ - (في نفس اللحظة وقف أحد المدعوين يعارض في طرد المعلم الفيلسوف كما سماه؛ قال علينا أن نترك له حرية التعبير عن أفكاره، سيما وأن الأمر يتعلق بلعبة لا تخلو من تسلية). ٢٢ - (أردف بالفرنسية أن ما يفعله هذا الضيف المقتحم هو صيغة أخرى للعبة (الحقيقة) التي يمارسها

البورجوازيون فى فرنسا) . ٢٣ - (يا سادة يا أذكياء ، وأنا البليد : إنى افترضت أن جهلكم بلغة هذه الأرض التى تستوطنها يخول لى اعتبار نفسى على حق ، ولسانى فصيح ، فلماذا أستعير لساناً آخر ؟) . ٢٤ - (هذه الزرابى الرباطية والتركية والإيرانية ، والثريات والموكيت الملون ، والصوانى المفضضة ، وروائح العطور الباريسية ، ورباطات العنق الحريرية المدلاة من أعناق الرجال كأنها حبال للشنق تنتظر الإشارة) . ٢٥ - (ولقد غمرتمونى بلطفكم وكرمكم فظننت أن بالإمكان أن أصبح واحداً منكم أفعل ما تأمرون به ، وأعيش فى هذا الرغد . . .) . ٢٦ - (ها أنتم تبدون هادئين مبتسمين وسط عالم متماسك مرتب رغم كل شىء . . . وأنا ؟ نحن نشاز تنصتون إلى بإشفاق ومجاملة) . ٢٧ - (الساعة تجاوزت الثالثة صباحاً ، وأنت حامل مصباح ديوجين الشهم ، تتدحرج وسط الشوارع الفسيحة الخالية ، ميمماً شطر مدينة « سلا ») .

هكذا تتجلى بلاغة المبتذل واليومى ، الذى يؤطر السيرة الكابية للبطل - المعلم . فنحن إزاء فضاء اجتماعى وانفعالى يشير إليه ذلك الكم الإشارى اللافت ؛ إذ تتعدى الرموز وظيفتها السياقية المشروطة بعلائقها المعجمية ، والصرفية - التركيبية ، لتكتسب قوة دلالية تمتد إلى وضع اجتماعى ، منه يستمد البطل رصيده الموقفى ، ويستعير طاقته الرؤيوية . فهو المعلم الوضيع ، القاطن فى هامش المدينة ، داخل جيتو من البؤس والحزن والخصاص ، الموزع بين مسكنه - جحره ، وفضاء من البوهيمية والدعارة . هو الإمبراطور الوهمى فى فصله ، حيث يمارس تصعيد إحباطاته الاجتماعية . هو المحاصر بين كفاف الراتب ، ومعايشة البق والبرغوث . إنه أيضاً الشخص الذى تستنزفه شتى الالتزامات ؛ إذ لا يمكنه التنكر لوالد محتاج . هو الخاضع لتطلعاته الذاتية ، والمهووس بحسه الرفاقى الحاد . بل هو النزق المتأفف من عالم المدينة بكل سلطتها الأيديولوجية والجمالية ، يصارع بنية مؤسساتية عاتية ، وبلاغة إسمنتية تستفز فى دواخله شاعرية المعلم الخانع لحساسية مكتسبه المعرفى ، وشرطه الاجتماعى الغارق فى كابوسيته .

هذا ما يؤلف الغلاف البلاغى لحياة فئة هامشية يصوغ الكاتب رؤيتها من خلال سيرة البطل - المعلم هذا الأخير الذى يجسد موقفاً كلياً من نمط حياتى قائم على بلاغة أسطورية تمتح من مناخ استلابى ، يتقاطع مع مناخ وجودى متغرب ، له مواضعاته الطبقية والأخلاقية . وهو ما يطرح تلك المفارقة المؤسية التى يدينها البطل . إنه يدين تغرب شريحة اجتماعية فى مناخ حياتى شائه ، لا علاقة له بحياة الفئة التى يختزل هو رؤيتها .

وكما قمنا بحصر الوحدات الإشارية المركزية للحالة الأولى ، حصرنا أيضاً الوحدات الإشارية المضادة دونما حاجة إلى التوقف عند تمظهرها الأساطيرى ، المستوعب لعمق أيديولوجى بيّن ، بحسبانها تتضمن كفاية رمزية مناوئة للمحمول الدلالى للوحدات الأولى .

الاستشهاد

يقول لويس جان كالفى : (لقد سبق لى أن أشرت إلى أهمية مدلول الواقعى أو الواقع لدى بارت ، بغض النظر عن الصعوبة التى يمكن أن تلتبس هاتين الكلمتين ؛أيوجد حقيقة واقع خارج إدراكنا؟ . إن هذا الإلحاح لمن الدلالة بمكان ؛ إذ بين الواقع وبين إدراكنا لهذا الواقع تتسرب الأسطورة) .

لعل هذا المدخل يستطيع أن يذلل مهمة قراءة تتوخى مقاربة الواقعى والأسطورى فى نص (الاستشهاد) للميلودى شغموم . وربما كان فى مقدورنا أن نقول بدون تكلف : إن الخلاصات النقدية المستهدفة هنا ، تتجاوز الأقصوصة المشار إليها إلى نصوص قصصية يكفيها أن تستوفى جوهرها الأدبى . فالأمر يتعلق إذن بتلك القدرة التى للقاص ، على أسطرة الواقع ، ومنحه زخما خرافيا شديد الغنى ، بالرغم من أن الموارد الدلالية للنص لا يجوز أن تتنكر لمرجعيتها الواقعية . هذا مع عدم إغفالنا لما سبق أن طرحناه من إشكالات تمس التجسيد المخبرى لمفهوم الواقع ! وبالتالى القبض على هيئة نمطية تخصه .

صحيح أن هناك واقعاً له مواصفاته ، وتضاريسه التاريخية والاجتماعية ، قد يكون شخصياً أو جمعياً ، أحادياً أو تعدديا ، إلا أننا لانستطيع المراهنة على أن الأدب ينقل إلينا الواقع بحرفيته ، أى وفق تعامل ميكانيكى يُقحم الزمن الواقعى والزمن الأدبى فى علاقة نسخية ؛ حيث إن ما تنجزه الفعالية الأدبية دوما ، هو إعادة تركيب الواقع بعد تفتيته ، أو اقتناص زواياه المتوارية بفعل اللا مبالاة ، والانغماس فى المُلِحّ واليومى ، أو تنتقى منه أحد المستويات القيمية فتجرده وتسمو به . كل هذا يتم بالخضوع لتكاثف مجموعة من الأدوات والوسائط التى تشفع لأدبية النص ، وتدمغه بميسمه الشعرى .

طبعاً لا حاجة إلى استعادة ما ورد فى الأدبيات الأرسطية والهيجلية والجولدمانية فيما يتعلق بوظيفة النص الأدبى ، من حيث هى رواية للمحتمل عند أرسطو ، وتحقق للمطلقية كما عند هيجل ، أو إنجاز رؤ يوى يربطه جولدمان بمبدعى طبقة اجتماعية معينة . حسبنا أن نقرر ما يلوح من أطروحة رولان بارت ، التى تشير إلى أن شيئاً ما يلتقط مقومات وجوده ، على امتداد المسافة الفاصلة بين ما نطلق عليه واقعاً ، وبين ما نحدد على أنه إدراك ، أو وعى بلورته علاقة جدلية بين ذات قارئة ، وتاريخ موضوعى ! هذا الشىء هو ما يسميه بارت أسطورة ؛ أى تلك الكينونة المتحصنة بطاقة إشارية تمارس وظيفة هيمنية لامراء فيها . إنها تحوز كل مقدرات الأسطورة بمفهومها المدرسى ، من حيث منحتها ، وحضورها اليومى ، ومن حيث تماسكها الأنطولوجى اللافت وبواسطتها تمر أصناف الخطابات الأيديولوجية . نجد هذا فى الكتابة الصحفية ، والكتابة الإشهارية ، رغم طبيعتهـــا التقريرية ، وفى النص الأدبى بالأحرى الذى هو أولا وقبل كل شىء فعالية مبطنة بالأيديولوجيا ، لكنها ترتكز على طبيعة تمويهية خارقة .

البناء الدلالي :

لا نعتقد أن الأمر يتطلب كبير عناء للكشف عن تماثلية منطق التأسيس في أقصوصة «الاستشهاد» مع بنية أية أسطورة تنتمي إلى المجاميع الأسطورية الكلاسيكية ، على أساس أننا عالجنا هذا الجانب في أثناء التعرض لأقصوصة «مساء تلك الظهيرة» . لكننا نضيف أن مستوى البناء الدلالي قد يتفاوت بين نص وآخر ، مع أن الجوهر التوليدي يظل واحداً . لذلك فإن ما يثير في نص «الاستشهاد» حقاً ، هو تلك الديناميكية الوظيفية للشخوص المتحركة في فضاء نصي ، يتحول بدوره إلى متن مؤطر لجماع من النصوص التي تولدها الشخوص . وتتألف هذه النصوص عبر سياق متعاضد في المبدأ ، لكنه سياق تنازعي ، إذ يطغى أحد تلك النصوص على الآخر ، إلى أن نصل إلى النص - الخاتمة ، أو النص - الاستهلال ؛ لأنه يغلق أفق كون نصي عياني ، هو هيئة الأقصوصة ، وتشكلها الفيزيائي على مدى بياض الورق ؛ ويحيل ، في مستوى ثان ، على نص مفتوح ، ومضمر ، وانسيابي ، وذلك في ضوء لعبة التواري والانكشاف ، كما نجدها لدى السيميولوجي الإيطالي أمبرتو إيكو .

ومن جهة أخرى ف (إن وحدة الأثر ليست كياناً تناظرياً ومغلقاً ، بل تكاملا ديناميكيا له جريانه الخاص . إن عناصره لاترتبط فيما بينها بعلامة تساو أو إضافة ، بل بعلامة الترابط والتكامل الديناميكية . إن شكل الأثر الأدبي يجب أن يتم الإحساس به كشكل ديناميكي . وتظهر هذه الديناميكية في مفهوم مبدأ البناء ؛ فليس هناك تعادل فيما بين مختلف مكونات الكلمة ، كما أن الشكل الديناميكي لا يتجلى نتيجة اجتماع تلك المكونات أو اندماجها ، ولكن نتيجة تفاعلها ، ومن ثم نتيجة ارتقاء مجموعة من العوامل على حساب مجموعة أخرى . إن العامل المرتقي يغير العوامل التي تغدو تابعة له)[١٠] .

وإذا كان يوري تينيانوف يخص بكلامه الحدود المجالية للنص المكتفي بقوانينه المعجمية ، والصرفية - التركيبية ، والدلالية في مستوى أول ؛ والمكونات الحوارية ، والوصفية ، والسردية في مستوى ثان ، في ضوء إسهامها في الآلية العلائقية لأي نص ، فإنه في الإمكان التقاط هذه الزاوية للدفاع عما أسلفناه من إشارة إلى مبدأ التوزيع النصي الذي يطبع الأقصوصة ، ويحول أحاديث الشخوص إلى نصوص مكتفية وقائمة بذاتها تتدرج متوالية إلى النص - الخاتمة الذي أسند شغموم مهمة إنتاجه إلى شخص الراوي . وهذا النص يمتلك طاقة تكثيفية كبيرة ، تسهل تموقعه ضمن أي حيز في الوحدة المجالية للأقصوصة ، وتعطيه أحقية حجب النصوص السابقة أو إلغائها ؛ لأنه يستجمع التوزعات الدلالية المنداحة عبر سديم النص الكلي ، ويحجم شبكة الوظائف الوصفية - وهي أجل وظيفة نواجهها - عندما يسحبها من تحت يد الذوات الأخرى المنتجة ، هي أيضاً ، لكلام وصفي ، ينتج بدوره هوية أسطورية لذات محاصرة في عالم مؤسس على الشهادة القسرية ، والمتابعة ، والتهيب من الوجود المغاير واللانمطي ؛ وهو ما نقف عليه في النص : (في الواقع كانت هيئة المحكمة قد أغفت قليلا وهي تستمع إلى أقوال أفراد العائلة والأصدقاء والجيران والمعارف ورجال الشرطة . . . لكن الرئيس تنحنح فجأة وأعلن أن الجلسة قد رفعت إلى أن تعود هيئة المحكمة من المداولة . وهكذا خرجت الهيئة الموقرة بسرعة وعادت بسرعة ، فأعلن الرئيس القرار بسرعة وانصرف . غير أن الناس أصيبوا بذهول وظلوا جامدين في أماكنهم مدة نصف ساعة تقريباً ، إلى أن دخل رجال الشرطة القاعة الكبيرة بصخب عال) .

٢ - الحديث الطروادي :

تفضي هندسة النص الشخوصية والدلالية ، إلى دلالة جوهرية ، هي دلالة الحصار . فالحصار يتوزع أمداء الأقصوصة ، ويحرس تواليداته ، ومن ثم يجوز أن نقتطع من المتن الهوميري واحدة من الحكايات الميثولوجية المعروفة بحصار طروادة ، التي تقوم بنيتها الدلالية على موضوع الحصار . فالكاتب يشيد كوناً خرافياً يرشح بالمعاناة والاختناق والفاجعية ، في حين تتقمص الشخصية المركزية ، في الأقصوصة الهوية الأنطولوجية لطروادة ؛ أي تصبح الذات - المدينة ، أو الذات البوهيمية المتكفئة على أشجانها وأحلامها ، المدمنة على رغائبها وشفافية كونها النفسي . لنقل إنها هكتور ملك طروادة ، المدافع عن شرعية الحلم ، ومصداقية الخطيئة .

فكما استسلم هكتور لسلطة الحب ، وشفافية الجمال في علاقة باريس بهيلانة ، يواجهنا بطل «الاستشهاد» بملامح هكتورية . فهو هكتور وضع تاريخي واجتماعي خانق ، لا يملك إلا أن يذعن لملكوت هواجسه ، ورعونة أخلاقه ، وتنصله إزاء القيمي والعرفي والعشائري . في حين تستعير الشخوص الأخرى المضادة روح أبطال الإغريق ، وتتحول إلى أخيل ، وأوليس ، وأجاممنون ، أي إلى قوة لا يتأتى لها إلا أن تحاصر مدينة منغلقة على دواخلها ، ومدافعة عن مغايرة القيمي والعرفي والعشائري . وإذ يستبد حس المحاصرة بنفسية الشخوص ويحركها ، تسقط هي الأخرى في مأزق الحصار المضاد ، حيث إن وظيفتها الحصارية تبقى نتيجة لحصار يومي يمارسه البطل على كونها المرتكز على حس سكوني ، منسجم مع واقع جاهز ، ولا يملك إلا قدرة الوصف والشهادة .

إننا هنا أمام وصف مركب : فالبطل يمارس حياته انطلاقاً مما يمليه عليه تراثه الذاتي القلق والمتشنج ؛ ولذلك فإنه ينجز كتابة ممارساتية رعناء ، ومعادية للمحدد والمرسوم . ومن ثم فإنه ينتج وصفاً مضمراً ومتوارياً للآخرين المستباحين من طرف النمطي والمركزي ، بل إنه يمنح الأولوية لخطاب هامشي ومرفوض ، بنفس ما يلوح في النص الهوميري الذي يركب دلالة الحصار المزدوج . فبقدر ما حاصر الإغريق طروادة بكتابة بطولية وقيمية ، مارست ، هي أيضاً ، الحصار مرتين : قبل أن يحاصروها لما خلخلت قناعاتهم الكونية عن الشرعية ، والتصور المثالي لعلائق المرأة بالرجل ، ثم إبان حصارهم لها ، من خلال

خطاب الاستمائة ، والانغلاق ، والتمادى فى الخلق الخطيئوى .

إن الكاتب يقدم هذا المدى الدلالى ، معتمداً على تقنية أدواتية تتكىء على جمالية وصفية متمكنة ، تقلصت معها الوسائط الأدواتية الموازية ، أو أعلنت عن مواطئتها بالكاد . ولما كان من الحتمى أن يخضع هوميروس للانسياب الزمنى فى النص الملحمى ، فيستثمر قدراته الوصفية التى هيأ بها لحركية الأحداث ، ولمسارها التصاعدى ، فإن شغموم أبقى هامشاً شاسعاً لشخوصه بهدف ممارسة الوصف على البطل ، وربما يختزل الراوى مجمل التداعيات المنجزة ، وذلك توسلا بنص - خاتمة ، عماده اقتصاد تكثيفى ، وله خاصية التقاطع مع النصوص السابقة من جهة ، كما أن له قابلية قصوى للتناص ، أو الإلغاء الفعال لتلك النصوص والتداعيات من جهة ثانية .

على أن دلالة الحصار المسيطرة على الأقصوصة ، يمكن تصنيفها فى ثلاثة مستويات متكاملة وظيفياً ، تؤول إلى دلالة مصدرية لاتبرح دائرة الأيديولوجيا ؛ بمعنى أن سلطة الخطاب الأيديولوجى تدرك تحققها من خلال هذه المستويات الممتلكة لقوة نصيه وتبليغية فعالة . ونستطيع فرز هذه المستويات ، حتى نقف على دور الشخوص المتباينة فى آلية إنتاج الحصار - الشهادة :

المستوى الأول : ويضم كلا من الرئيس ، والشرطى ، والمقدم .

- يقول الرئيس : (احتفظ لنفسك بوجهات نظرك ، نحن نريد أن نشرح كيفية الوفاة ؛ وقد تكون التفاصيل أهم بكثير مما تظن) .

- يقول رجل الشرطة : (صمته أدخل الشك فى نفوسنا . راقبناه مدة طويلة ؛ لم نعثر على ما يؤكد الشبهات ، فكرنا فى تلفيق برهان إدانة ، لكنا استغفرنا الله ! رجل مثالى السلوك ، إنما أقول لكم ، ولعل القول أحياناً إدانة ، أقول : أين الدين ؟ . . رحمة الله على الدين ! . . لقد كان لايصوم) .

- يقول المقدم : (لم يعطنى كنيته ولا اسم أبيه ؛ أصر على أن أكتب اسمه مقرونا باسم جده ! سألته إن كان متزوجا فأجاب بأنه لا يدرى ، ظننت أنه مجنون فرفضت إعطاءه بطاقة الهوية ، منذ ذلك بدأت أخشاه ، ولما كان أكثر من مجنون ، بلغت عنه) .

المستوى الثانى : ويندرج فيه الطبيب والمدير والبقال والخضار والزبونة والصديق .

- يقول الطبيب : (جسم قوى رغم الهزال ؛ كان يشتكى فقط من أوجاع متواصلة فى الرأس والبطن لاأهمية لها ، لأنها ظاهرة شبه عادية عند أمثاله ، لا أهمية لها فى التقرير) .

- يقول المدير : (لم يحدث أن أتى متأخراً أو تهاون فى القيام بواجبه ؛ عيبه الوحيد أنه يقرأ الجرائد والكتب فى مكتبه ، ويرد يتعصب على من هم أعلى منه مرتبة . شىء آخر : أجد دائما فى ملفاته دائرة صغيرة سوداء . لكأنى فقدت فيه أحد أبنائى) .

- يقول البقال : (يستيقظ باكرا فى الصباح ، يشترى الخبز والحليب ويعود إلى البيت ، لم أر ولو مرة واحدة ابتسامة على شفتيه أو بقايا ضحكة على صفحات وجهه ، لكنى لا أشك مطلقاً فى أنه كان رجلا طيباً ؛ لأنه لاينسى أن يقول «صباح الخير» عندما يأتى ، ولا «أعانكم الله» عندما ينصرف) .

- يقول الخضار : (لم يشتر التفاح منذ عرفته ؛ يحب فقط الطماطم . تحدثت عنه مرة مع أخى الجزار فأخبرنى أنه غريب المزاج قليلا ؛ لأنه كان يداعب المديات والسكاكين باستمرار ويحدثان مدهش ، لكن الشهادة لله : ما تشاجر قط طيلة مدة إقامته بيننا) .

- تقول الزبونة : (ترددت على بيته مدة خمس سنوات بمعدل مرتين فى الأسبوع ، ظل خلال هذه المدة كلها كريما ولكن قليل الكلام ، فى الفراش يكون دائماً كئيبا رغم أنه كامل الرجولة ، يقرأ أو يتحدث ، بل أحدثه عن أشياء تقع فى الحى ، إنه الوحيد الذى احترمنى وعاملنى بعطف ولم أشعر معه أنى بغى) .

- يقول الصديق : (لا أعرف عنه إلا القليل ، عاش وحيدا ، ومات غريباً ، لا يزور أحدا ولا يزوره أحد ، ظل منفيا خارج قلوب الآخرين ، وداخل نفسه ، لا يحب النكتة ويكره الأغانى العربية . لكنه مخلص لى ، لكل المخلصين ، عفوا : كان !) .

المستوى الثالث : ويستقطب الأب والأم والأخت .

- يقول الأب :(كان يكرهنى لأنى ، وهو صغير ، منعت أحد رجال جيش التحرير من الاختفاء عندى ، غير أنى لقنته الأجرومية والحديث فضلا عن القرآن ، دفعته إلى قراءة كل الكتب الموجودة فى صندوقى ، فكان يفاجئنى بذاكرته القوية : مرة استظهر أمامى محاضرة بأكملها ألقاها عالم عن علاقة أبى ذر الغفارى بسلمان الفارسى وعبد الله بن سبأ ، وحين جاء إلى هنا ليعمل ظل بارا بى وبإخوته وأمه) .

- تقول الأم : (أقسم أنى لما وضعته أصبيت كل النساء بأرق قاتل : طلع قمرا ، كنت أتمنى أن أرى أولاده قبل أن أموت . لما طلبت منه أن يتزوج أجابنى بغلظة لأول مرة : إن لدينا ما هو أهم ، وانتظرنا اليوم الذى يصبح فيه مديراً أو نائب مدير لعله يستطيع تشغيل الأبناء الأربعة الكبار ، ولكن . . لا إله إلا الله !) .

- تقول الأخت : (كان يحبنا ما فى ذلك شك ؛ ولم يكن يكره أحداً منا ، رغم أنه يكتب على ظهر الحوالة التى يرسل إلينا كل شهر : إنى أكره الصدقة !) .

هكذا نجد أنفسنا من خلال هذه المستويات إزاء نصية تعلنية ، تبلور عنفا دلاليا يستند على عنف أخلاقى ينصب على الشخص المركزى ، من لدن تكتل اجتماعى يرفض التناقض

والمسالمة تجاه أية أخلاقية ذاتية تحاول خلخلة جاهزية المسطر ، والجاثز ، في فضاء إجتماعي يأخذ حجم الجيتو المنغلق على حياته ، لكنه يرصد ، من الزاوية الدلالية الشمولية ، مدى تاريخيا لاتحده حدود ، ويقبل أن يتمطط ليستوعب تجارب اجتماعية كثيرة .

الرموز الأساطيرية :

تشكل الرموز الأساطيرية في النص ، مجموعة من الوحدات الاسمية ، ذات المصدرية الأيديولوجية . ويمكن أن نحصرها فيما يلي :

[النكبة - الأغاني العربيه - بطاقة الهوية - التقرير - الخبز - الحليب - الكتب - جيش التحرير - أبو ذر الغفاري - سلمان الفارسي - عبد الله بن سبأ - الأب - الأم - الأخت - المدير - الصدقة - الجرائد - المقدم - رجل الشرطة - الطبيب - الخضار - البقال - الزبونة - الجزار - رئيس المحكمة] .

ويلاحظ أن هذه الرموز قد تداخلت وظائفياً في نسيج النصوص المنتمية إلى المستويات الثلاثة التي أشرنا إليها ، واستثمرت كفايتها الإشارية تبعاً لتموقعها النصي ، ومحايثتها لشتى الشخوص . إلا أنها - أي الرموز - تتوزع غالباً بين زاويتين أساسيتين ، هما : زاوية الخطاب الهيمني أو الحصاري ، وتستجمع في البداية رموزاً (النكبة ، والأغاني العربية) ، بما لها من طاقة حصارية نفسية في الجوهر . كما تتضمن هذه الزاوية رموزاً تؤالف بين القدرة على الحصار النفسي والمادي كـ(بطاقة الهوية ، والتقرير ، والمقدم ، ورجل الشرطة ، ورئيس المحكمة) لأن الأمر يتعلق برموز يكتنفها خطاب أيديولوجي ، وتمارس سلطة ثنائية : بلاغية ، من خلال تميزها الفيزيائي ، ومواصفاتها السيميولوجية ، والأيديولوجية ، بوصفها قنوات تنساب عبرها رؤية مؤسسية ، يتكامل شتات الأقصوصة في صياغتها وإغنائها .

ثم هناك مجموعة من الرموز كـ(الاب ، والأم ، والأخت ، والصديق ، والزبونة ، والطبيب ، والخضار ، والبقال ، بالإضافة إلى رمز متوار ، يكشف بالكاد عن هويته في ثنايا النص ، وهو الجزار) ، وهي رموز تأتي في المرتبة الثانية حسب السلم الوظيفي . إذ أسهمت في إشباع دلالة الحصار المؤطرة للأقصوصة ، عندما انتقلت شهادتها القسرية إلى إدانة غير مباشرة للبطل ، وكشفت عن موقفها السخروي نحو نموذج إنساني يمثل نشوزا في هارمونية حياتها النمطية . وعلى كل حال فإنها - أي الرموز المعنية - إما أنها تستجيب لدلالة الحصار الأخلاقي والوجداني كـ (الأب ، والأم ، والأخت ، والصديق) ، أو تخدم دلالة حصار بيولوجي كـ (الطبيب ، والخضار ، والبقال ، والجزار ، والزبونة) .

أما الزاوية الثانية فهي الزاوية التي تجتذب إما رموزاً تصب في حقل دلالي تاريخي ماضوي ، في الإمكان توظيف إيحائه ، والتداعيات المقترنة به ، كـ (أبي ذر الغفاري ، وسلمان الفارسي ، وعبد الله بن سبأ ، وجيش التحرير) ، أو تستثير دلالة ثقافية - أيديولوجية كـ (الكتاب ، والجريدة) . على أن الرموز الأخيرة كافة تنحاز إلى ما يمكن أن نسميه بالحصار المضاد ، الذي يتوسل به البطل في مقابل المؤسسة - الجيتو ، بالنظر إلى المعطى الوارد في النص ، أو المكان - الواقع الاجتماعي في تجلياته وتداخلاته .

إذن بإيراد الكاتب لرموز من هذا القبيل ، وبتوظيفه لها ضمن سياق النص ، فإنه يبلغ أولا عن كابوسية مناخ حياتي يواجهه البطل ، هذا المناخ الذي يأخذ هيئة أخطبوط أو عنقاء متعددة الواجهات في مدينة من مدائن ألف ليلة وليلة المنقادة إلى رتابتها وتكومها ، بينما يزكي في مرحلة ثانية التضمن القيمي لخطاب ذاتي ، رافض إلى أبعد حدود الرفض ، كما أنه غير منضبط إلى الحد الذي يتمادى معه في إنتاج موته الخاص وممارسته ! وعلاوة على ذلك فإن الرموز السالفة تؤكد وجودها الشنيع Scandaleux ، بالنظر إلى أنها علامات غير جوفاء أو مجانية ، بل إن لها مسارات تعيينية تحدد المواقع والرؤى ، ومن ثم فإن خصب المقول القصصي في نص «الاستشهاد» إنما (هو حساسية يقظة إزاء كل ما يتخذ في حياتنا وفي منظوماتنا الفكرية ومجموع عاداتنا والقوانين الشاملة التي تشترطها طابع أسطورة وهيئة خرافة عاملة في العمق ، طارحة إلى السطح دلائل ونظما إشارية لا يعوق سيرها عائق ، خصوصا أنها تقترف عوامل قوتها من بنى متباعدة وبواعث شتى)[11] ، على غرار ما يقوله كاظم جهاد في دراسته للمنزع الأساطيري لدى رولان بارت .

هوامش

- ألقي هذا العرض في نطاق ندوة (الواقع والأسطورة في الأدب المغربي) المنظمة من طرف الجمعية المغربية للأدب المقارن وكلية الآداب بمكناس ، يومي ١٨ و١٩ مارس ١٩٨٣ .

(١) يستهدف هذا البحث الدلالي أساسا ، الكشف أولا عن حدود التماثل بين دلالة الأسطورة (بمفهومها المدرسي) والحقل الدلالي للنصين (مساء تلك الظهيرة لمحمد برادة ، الواردة بمجموعة «سلخ الجلد» ، دار

الآداب بيروت ١٩٧٩ - والاستشهاد ، للميلودى شغموم ، الواردة بمجموعة «سفر الطاعة» ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٨١) . ثم الوقوف على مستويات اشتغال الكم الإشارى المتضمن فيها ، وذلك وفق ما يلوح فى بعض الدراسات الأساطيرية لرولان بارت . على أن استعمالنا لمفهوم (الأساطيرية) يرجع إلى تبنينا للمقابل الذى يقترحه الباحث العراقى كاظم جهاد لكلمة (ميثولوجى) التى تقترن بالمنظور السيميولوجى فى بعض دراسات بارت ، أكثر مما تعود إلى المعنى المدرسى للأسطورة .

(٢) مجلة (الفكر العربى) ، نص (فى خصوصية النص الواقعى) - محور (نظرية الأدب والنقد الأدبى) ع ٢٥ ، فبراير ١٩٨٢ ، ص ٧ ، ٨ .

(٣) (نظرية المنهج الشكلى - نصوص الشكلانيين الروس) ترجمة : إبراهيم الخطيب ، نص (الواقعية فى الفن) ص ٩١ .

(٤) مجلة (الآداب) اللبنانية ، العدد الخاص بالأدب المغربى الحديث - ع ٣ ، مارس ١٩٧٨ ، ص ٣٩ .

(٥) (الأسطورة) نبيلة إبراهيم ، ص ٢٢ .

(٦) مجلة (الأقلام) العراقية ، نص (الأسطورة والنموذج البدئى) ترجمة : محيى الدين صبحى ، ع ٨ ، ١٩٧٦ ، ص ٢٣ .

(٧) المرجع السابق ، ص ٢٢ .

(٨) هى الرواية التى ألفها الكاتب جيمس كونراد . البولونى الأصل والإنجليزى الجنسية ، ثم نقلها المخرج الأمريكى فرانسيس فورد كوبولا إلى السينما عبر فيلم يحمل عنوان (القيامة الآن) . والمعروف أن أحداث الرواية تدور فى الأدغال الإفريقية ، إلا أن كوبولا حورها لتتلاءم مع مناخ الحرب الفيتنامية .

(٩) Louis-Jean Calvet: Roland Barthes, un regard politique sur le signe, payot, paris 1973. p 44.

(١٠) (نظرية المنهج الشكلى - نصوص الشكلانيين الروس) ت : إبراهيم الخطيب ، نص (مفهوم البناء) ص ٧٧ ، ٧٨ .

(١١) مجلة (مواقف) اللبنانية ، نص (نحن وبارت والنقد الأساطيرى) كاظم جهاد ، ع ٣٧ - ٣٨ ، ١٩٨٠ ، ص ٢١١ .

معرض
القاهرة الدولي
السادس عشر
للكتاب

معرض
القاهرة الدولي
السادس عشر
للكتاب

الهيئة المصرية العامة للكتاب

معرض القاهرة الدولي السادس عشر للكتاب

٢٦ يناير - ٦ فبراير ١٩٨٤
أرض المعارض الدولية بمدينة نصر

معرض
القاهرة الدولي
السادس عشر
للكتاب

معرض
القاهرة الدولي
السادس عشر
للكتاب

وثائق

يسر المجلة أن تقدم إلى قرائها هذا الباب الجديد ، الذي يضم نصوصا من النقد العربي الحديث ، يحتاج إليها النقاد ودارسو النقد على السواء ونصوصا من النقد الغربي لم يسبق نشرها مترجمة إلى العربية .

وقد آثرنا أن ننشر النصوص العربية في صورتها التي وردت فيها ، دون تدخل منا ، إذ كان الهدف هو إتاحتها لمن يصعب عليهم الحصول عليها في مظانها . وكل ما نرجوه هو أن تكون هذه النصوص مفيدة في التعريف بحركة النقد الأدبي الحديث .

نصوص من النقد العربي الحديث

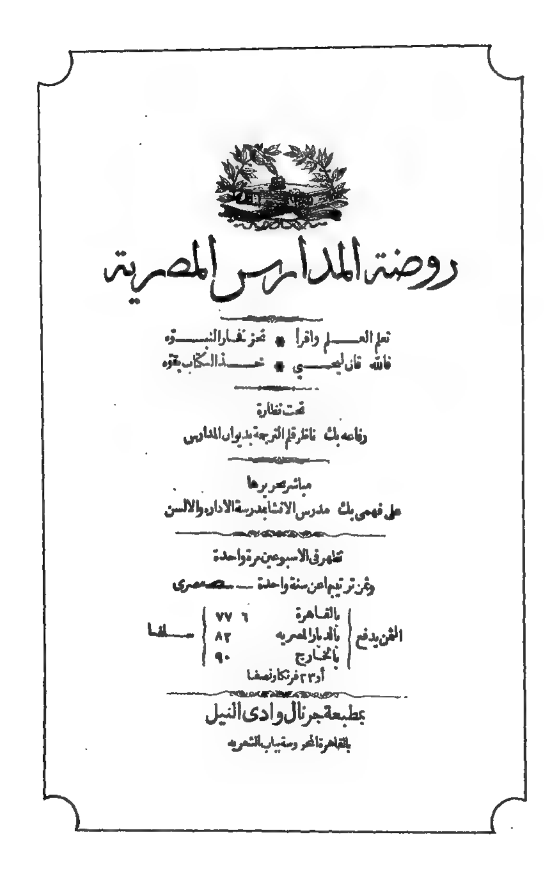
* الروضة الرابعة في الفصاحة والبلاغة
* نبذة في الشعر والموسيقى .
* أرجوزة في الشعر .

نصوص من النقد الغربي الحديث

- نصوص ت . س . اليوت النقدية

* دراسات في النقد المعاصر - ١ ١٩١٨
* دراسات في النقد المعاصر - ٢ ١٩١٨
* الناقد الكامل ١٩٢٠
* امكانية مسرحية شعرية ١٩٢٠





روضة المدارس المصرية

تعلم العلم واقرأ ٭ تحز فخار النبوه
فالله قال ليحيى ٭ خذ الكتاب بقوه

تحت نظارة

رفاعه بك ناظر قلم الترجمة بديوان المدارس

مباشر تحريرها

علي فهمي بك مدرس الانشا بمدرسة الادارة والالسن

تظهر في الاسبوعين مرة واحدة

وثمن ترتيبها عن سنة واحدة ـــ مصري

الثمن يدفع | بالقاهرة ٧٧ ٦ | بالديار المصريه ٨٢ | بالخارج ٩٠ | سلفا
أو ٢٣ فرنكا ونصفا

بمطبعة جرنال وادي النيل

بالقاهرة المحروسة بباب الشعريه

الروضة الرابعة فى الفصاحة والبلاغة

الفصاحة فى اللغة تنبئ عن الظهور والابانة يقال فصح الاعجمى اذا انطلق لسانه وخلصت لغته من اللكنة وقال تعالى حكاية عن سيدنا موسى وأخى هارون هو أفصح منى لسانا أى أبين منى قولا ووقع فى كتب اللغة ذكر معان متعددة لها وكلها تدل على معنى الظهور ورأيت فى بعض العبارات انها تطلق حقيقة على نزع الرغوة ومجازا على بدو الضوء ولما لم يحقق السعد رحمه الله منها الحقيقى من المجازى لما وقع فى ذلك من الاختلاف والاشتباه أتى فى بيانها بما يجمع المعانى الحقيقية والمجازية وهو الانباء عن الظهور والابانة والمراد بالانباء الدلالة أعم من ان تكون بطريق المطابقة أو الالتزام فان كانت موضوعة للظهور والابانة كان انباؤها عنهما مطابقة أو لشئ يلزمه الظهور والابانة كخلوص اللغة وانطلاق اللسان كان التزاما لكن قال فى المثل السائر الذى عندى ان الفصاحة فى اللغة الظهور والبيان ومعناها اصطلاحا يختلف باختلاف موصوفها وموصوفها الكلمة والكلام والمتكلم يقال كلمة فصيحة وكلام فصيح فى النثر وقصيدة فصيحة فى النظم ومتكلم فصيح والبلاغة يوصف بها الكلام والمتكلم فقط فلا يقال كلمة بليغة بل كلام بليغ ومتكلم بليغ (فالفصاحة) فى المفرد خلوصه من أمور ثلاثة التنافر والغرابة والمخالفة للقواعد وذلك ان كل مفرد له مادة هى حروفه وصورة هى صيغته ودلالة على معناه فعيبه إما فى مادته وهو التنافر أو فى صيغته وهو مخالفة القياس أو فى دلالته على معناه وهو الغرابة ويجرى مثل ذلك فى الكلام لان له مادة هى كلماته وصورة هى التأليف العارض لها ودلالة على معناه التركيبى فعيبه اما فى مادته وهو تنافر الكلمات أو فى صورته وهو ضعف التأليف أو فى دلالته على معناه وهو التعقيد (فالتنافر) فى الكلمة وصف يوجب ثقلها على اللسان وعسر النطق بها والضابط ان كل ما يعده الذوق الصحيح ثقيلا متعسر النطق فهو متنافر سواء كان من قرب المخارج أو بعدها أو غير ذلك على ما صرح به ابن الاثير فمنه ما تكون الكلمة بسببه متناهية فى الثقل كالهعخع فى قول اعرابى سئل عن ناقته تركتها ترعى الهعخع بكسر الهاء وفتح الخاء وكسرها نبت أسود ومنه ما دون ذلك كمستشزرات من قول امرئ القيس

وفرع يزين المتن أسود فاحم * أثيث كقنو النخلة المتعثكل

غدائره مستشزرات الى العلى * تضل العقاص فى مثنى ومرسل

والواو عاطفة على مجرور تقدم والفرع الشعر التام ونقل الحفيد عن المهذب انه الشعر
مطلقـا والمتن الظهر والفاحم الشبيه بالفحم لشـدة سواده والاثيث الكثير والقنو اسم
للسباطة والمتعثكل كثير العثاكيل جمع عثكال بكسر العين أو عثكول بالضم
وهما ما عليه البسر من عيدان القنو والغدائر الذوائب جمع غديرة والضمير للفرع
ومستشزرات مرتفعات ان قرئ بكسر الزاى أو مرفوعات ان قرئ بفتحها يقال استشزره
أى رفعه واستشزر أى ارتفع والعلى جمع العليا تأنيث الاعلى اى الى جهة العلى وهى
السموات قال السيرامى أراد ان شعره ينقسم ثلاثة اقسام مفتول وعبر عنـه بالمثنى وملوى
كالخيط الملوى وعبر عنه بالعقاص ومرسل عن الفتل واللى وان الملوى غائب بين المفتول
والمرسـل والذوائب تتناول الاقسام الثلاثة وقد شد الجميع على الرأس بالخيوط
فارتفعت الى اعالى الرأس والمعنى تضل أى تغيب العقاص منها فى مثنى ومرسل منها أى
من الذوائب (والغرابة) كون الكلمة وحشية عند الاعراب الخلص أى غير ظاهرة
المعنى الموضوع له ولا مأنوسة الاستعمال عندهم وليس المراد بالمعنى الدلالة فلا يرد المتشابه
والمشكل والمجمل لانهـا غير ظاهرة الدلالة على المراد لا المعنى والغرابة تتفـاوت بالنسبة
الى قوم دون قوم والمـراد بالغرابة المخلة بالفصاحة أن يكون اللفظ بالنظر الى الفصحاء كلهم
لا الى العـرب كلهم فانه لا يتصور اذ لا أقل من تعـارفه عنـد قوم يتكلمون به ولكون
الغرابة أعم مما يخل بالفصاحة ثبتت فصاحة غريب القرآن والحديث ويعرف الغريب
عنـد المولدين بالاحتياج فى معـرفة معنـاه الى بحث وتفتيش فى مطولات كتب اللغة
وبالاحتياج الى تخريجه على وجه بعيد فالاول كقول بعضهم وقد سقط عن حماره
فاجتمع عليه ناس مالكم تكأكأتم علىّ كتكأكئكم على ذى جنة افرنقعوا عنى أى
اجتمعتم تنحوا عنى والثـانى نحو مسرج فى قول العجاج

ازمان ابدت واضحا مفلجا * أغـر براقا وطـرفا ابرجا
ومقلة وحاجبا مزججا * وفاحمـا ومرسـنا مسرجا

أى كالسيف السريجى فى الدقة والاستواء وسريج اسم قين أى حداد تنسب اليـه
السيوف أو كالسراج فى البريق واللمعان وتطبيق العبارة على هـذا المعنى على وفق
القـاعدة ان يقال فعل قد يجىء لنسبة الشئ الى أصله نحو تممته أى نسبته الى تميم فمسرج
بمعنى منسوب الى السريجى أو السراج بالمشابهة فهذا وجه التخريج ووجه البعد أن

مجرد النسبة لاتدل على التشبيه فأخذه منها بعيد وازمان اسم امرأة أبدت أي اظهرت
شيئا واضحا وهو السن مفلجا أي متباعدا بينه لان الفلج تباعد ما بين الثنايا والرباعيات
اغر أي ابيض براقا أي لماعا وطرفا أي عينا أبرج أي بين البرج بفتح الراء وهو ان
يكون بياض العين محدقا بالسواد كله وفسره بعضهم بعظم العين وحسنها من باطن
والمقلة بياض العين مع سوادها وقد تستعمل في الحدقة ومزججا أي مدققا خلقة مطولا
واعتبر في الاساس في تفسير الزجج الاستقواس أيضا وربما يؤيد ذلك بما قال حسان بن
ثابت في مدح رسول الله عليه أفضل الصلوات وأكمل التسليمات

بعينين نجلاوين من تحت حاجب * ازج كشق النون من خط كاتب

فان التشبيه بالنون المشقوقة أي المكتوبة انما يحسن باعتبار معنى الاستقواس وهذا
التأييد انما يتم اذا جعل كشق النون صفة كاشفة لا مقيدا الازج ولا صفة للحاجب وقال
ابن الانباري الزجج طول امتداد الحاجبين مع وفور شعرهما وفاحما أي شعرا
منسوبا الى الفحم نسبة المشبه الى المشبه به والمعنى انه كالفحم والمرسن بفتح الميم وكسر
السين أو فتحها الانف كما في القاموس وفي غيره انه انف البعير اطلق على انف الانسان
على سبيل الاستعارة أو المجاز المرسل والمخالفة للقواعد بأن تكون الكلمة على خلاف
قانون مفردات الالفاظ الموضوعة أعني على خلاف ما ثبت عن الواضع كالفك فيما يجب
ادغامه وعكسه نحو قول أبي النجم

الحمد لله العلي الاجلل * الواحد الفرد القديم الاول

والقياس الاجل بالادغام لاجتماع مثلين مع تحريك الثاني وزاد بعضهم أمرا رابعا وهو
الخلوص من الكراهة في السمع بأن تكون الكلمة بحيث يمجها السمع نحو الجرشى أي
النفس في قول أبي الطيب يمدح سيف الدولة

مبارك الاسم أغر اللقب * كريم الجرشى شريف النسب

وانما كان اسمه مباركا لاشعاره بالعلو وموافقته لاسم أمير المؤمنين علي بن أبي طالب
ومعنى أغر اللقب مشهوره والاغر أبيض الجبهة من الخيل ثم استعير لكل واضح معروف
وانما كان شريف النسب لكونه عباسيا ورد ذلك بأن الكراهة في السمع من قبيل
الغرابة فلا زيادة على الثلاثة والفصاحة في الكلام خلوصه من تنافر الكلمات الفصيحة
وضعف التأليف والتعقيد فالتنافر ان تكون الكلمات ثقيلة على اللسان وان كان
كل منها فصيحا والثقل يكون متناهيا كما في قول الجني متأسفا

وقبر حرب بمكان قفر * وليس قرب قبر حرب قبر

والقفر الخالي من الماء والكلأ ذكر في عجائب المخلوقات ان من الجن نوعا يقال له الهاتف صاح واحد منهم على حرب بن أمية فمات فقال الجني هذا البيت فظاهر البيت خبر والمقصود التأسف والتحسر على كون قبره كذلك وغير متناه كما في قول أبي تمام

كريم متى أمدحه أمدحه والورى * معي واذا ما لمته لمته وحدي

ومنشأ الثقل في البيت الاول نفس اجتماع الكلمات في الشطر الثاني ومنشأه في البيت الثاني مجموع الحاءين والهاءين في تكرير أمدحه دون مجرد الجمع بين الهاء والحاء لوقوعه في التنزيل مثل فسبحه ذكر الصاحب اسماعيل بن عباد انه أنشد هذه القصيدة بحضرة الاستاذ ابن العميد فلما بلغ هذا البيت قال له الاستاذ هل تعرف فيه شيئا من الهجنة أى القبح قال نعم مقابلة المدح باللوم وانما يقابل بالذم أو الهجاء ويمكن ان يعتذر عن هذا بأنه عدل عن الذم اشارة الى انه لا ينبغي ان يخطر بالبال لعلو مقام الممدوح عن ان يخطر ذمه ببال أحد فقال له الاستاذ غير هذا أريد فقال لا أدري غير ذلك فقال الاستاذ هذا التكرار في أمدحه أمدحه مع الجمع بين الحاء والهاء وهما من حروف الحلق خارج عن حد الاعتدال نافر كل التنافر فأثنى عليه الصاحب وضعف التأليف أن يكون تأليف اجزاء الكلام على خلاف القانون النحوي المشتهر فيما بين معظم أصحابه حتى يمتنع عند الجمهور كالاضمار قبل الذكر لفظا ومعنى نحو ضرب غلامه زيدا فانه غير فصيح وان كان مثل هذه الصورة مما أجازه الاخفش لشدة اقتضاء الفعل المفعول به كالفاعل واستشهد له بقوله

جزى ربه عني عدي بن حاتم * جزاء الكلاب العاويات وقد فعل

(وقوله)

لما عصى أصحابه مصعبا * أدى اليه الكيل صاعا بصاع

ورد بأن الضمير للمصدر الموجود في ضمن الفعل أى رب الجزاء وأصحاب العصيان كقوله تعالى اعدلوا هو أقرب للتقوى أى العدل لكن الشيخ عبد القاهر قد نصر مذهب الاخفش ووافقه ابن مالك في شرح التسهيل وههنا ذهب بعضهم الى عدم اخلال الاضمار قبل الذكر بالفصاحة مستندا بأن الشيخ قدوة في هذا الفن وهو المرجع في أمر الفصاحة والبلاغة وقوله في البيت الاول وقد فعل أى فعل الله ذلك وأجاب مستلى قيل المقصود منه اظهار الرغبة فان الطالب اذا تناهت رغبته في حصول أمر يكثر

تصوره اياه و ربما نقل اليه حاصلا والضمير فى ادى فى البيت الثانى راجع الى شخص مذكور فيما سبق وفى اليه راجع الى مصعب وقوله صاعا بصاع حال من ضمير أدى والاصل مقابلا صاعا بصاع ثم طرح مقابلا وأقيم صاعا مقامه ثم الحال ليست هى صاعا وحده بل هو مع قوله بصاع لان معنى المنوب عنه يحصل من المجموع كذا ذكره صاحب الاقليد فى كلمته فاما الى فى وفى مجمع الامثال جزاه كيل الصاع بالصاع أى كان احسانه بمثله واساءته بمثلها وقوله

جزى بنوه أبا الغيلان عن كبر * وحسن فعل كما يجزى سنمار

(وقوله)

ألاليت شعرى هل يلومن قومه * زهيرا على ما جر (٢) من كل جانب

مما يشهد للاخفش وأجيب عنه بأنه شاذ لا يقاس عليه وسنمار رجل رومى بنى الخورنق الذى بظهر الكوفة للنعمان بن امرئ القيس فلما أتمه ألقاه من أعلاه فخر ميتا لئلا يبنى مثلها لغيره وفى مجمع الامثال هو الذى بنى أطم أحيحة بن الجلاح فلما أتمه قال له أحيحة لقد أحكمته فقال انى لاعرف حجرا لو نزع لانتقض الكل فسأله عن الحجر فاراه فدفعه أحيحة من الاطم فخر ميتا والغرض من البيت ذم ابناء أبى الغيلان لعدم رعايتهم حقوق أبيهم بعد كبره والتعقيد أى كون الكلام معقدا ان لا يكون الكلام ظاهر الدلالة على المعنى المراد لخلل واقع إما فى النظم واما فى الانتقال فالاول ان لا يكون ترتيب الالفاظ على وفق ترتيب المعانى بسبب تقديم أو تأخير أو حذف أو اضمار أو غير ذلك مما يوجب صعوبة فهم المراد وان كان ثابتا فى الكلام جاريا على القوانين كقول همام ابن غالب الشهير بالفرزدق فى مدح ابراهيم بن هشام بن اسماعيل المخزومى خال هشام ابن عبد الملك

وما مثله فى الناس الا مملكا * أبو أمه حى أبوه يقاربه

أى ليس مثله فى الناس حى يقاربه أى أحد يشبهه فى الفضائل الا مملكا أى رجلا أعطى الملك يعنى هشاما أبو أمه أى أم ذلك المملك أبوه أى أبو ابراهيم الممدوح والجملة صفة مملكا والمعنى لا يماثله أحد الا ابن أخته الذى هو هشام ففيه فصل بين المبتدا والخبر أعنى ابو أمه أبوه بالاجنبى الذى هو حى و بين الموصوف والصفة أعنى حى يقاربه بالاجنبى الذى هو أبوه وتقديم المستثنى أعنى مملكا على المستثنى منه وهو حى والصحيح ان مثله اسم ما وفى الناس خبره وحى يقاربه بدل من مثله ففيه فصل بين البدل والمبدل منه والثانى

---

(٢) قوله جر من الجريرة وهى الجناية اهـ

وهو الواقع فى الانتقال أى انتقال الذهن من المعنى الاول المفهوم بحسب اللغة الى الثانى المقصود وذلك الخلل يكون لايراد اللوازم البعيدة المفتقرة الى الوسائط الكثيرة مع خفاء القرائن الدالة على المقصود كقول عباس بن الاحنف

سأطلب بعد الدار عنكم لتقربوا * وتسكب عيناى الدموع لتجمدا

اذ ليس المراد حقيقة السكب وهو نزول الدموع بل المراد لازمه وهو الكآبة والحزن فهو فى قوة وأوطن نفسى على الكآبة والحزن فعبر عن الكآبة والحزن بالسكب وأصاب لانه لازم قريب وكثيرا ما يجعل البكاء كناية عما يلزم فراق الاحبة من الكآبة والحزن ودليلا عليه يقال أبكانى وأضحكنى أى ساءنى وسرنى

أبكانى الدهر ويا ربما * أضحكنى الدهر بما يرضى

لكنه أخطأ فى جعل جمود العين كناية عما يوجبه دوام التلاقى من الفرح والسرور فليس المراد حقيقة الجمود بل المراد لازمه البعيد مع قرينة خفية وذلك ان الجمود هو جفاف العين ويلزمه البخل بالدموع أى عدم الدموع ويلزم من عدم الدموع عدم الحزن ويلزم من عدم الحزن السرور فالسرور لازم للجمود وهو لازم بعيد مع وسائط كثيرة وهو جفاف العين وعدم الدموع وعدم الحزن فقد أخطأ فى ذلك وتحصل ان خلل الانتقال يكون بأمور ثلاثة بعد اللازم وكثرة الوسائط وخفاء القرينة والحق ان الخلل فى الانتقال يحصل بخفاء القرينة ولو كان اللازم قريبا ولو قلت الوسائط والمراد بطلب الفراق فى هذا البيت طيب النفس وتوطينها عليه ومعناه انى اليوم أطيب نفسا بالبعد والفراق وأوطنها على مقاساة الاحزان والاشواق وأتجرع غصص الاشواق وأتحمل لاجلها حزنا يفيض الدموع من عينى لأتسبب بذلك الى وصل يدوم ومسرة لا تزول فان الصبر مفتاح الفرج ومع كل عسر يسرا ولكل بداية نهاية والفصاحة فى المتكلم ملكة يقتدر بها على التعبير عن المقصود بلفظ فصيح والملكة كيفية أى عرض من الكيفيات النفسانية أى المختصة بذوات الانفس وهى الحيوانات دون الجماد والنبات كالحياة والادراكات والجهالات واللذات والآلام ونحوها وهى اما راسخة فى النفس وتسمى ملكات كملكة العلم والكتابة واما غير راسخة وتسمى أحوالا كالمرض والفرح ورسوخ الملكة برسوخ أمثالها أى توالبها فلا يرد ان العرض لا يبقى زمانين والبلاغة فى الكلام مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته والمراد المطابقة فى الجملة اذ لا يشترط فى أصل البلاغة المطابقة التامة فاذا اقتضى الحال شيئين كالتعريف والتأكيد مثلا فروعى أحدهما

دون الآخر كان الكلام بليغاً من هذا الوجه وان لم يكن بليغاً مطلقاً فأصل البلاغة يتحقق
بمراعاة أحدهما فقط وان كانت مراعاتهما أزيد بلاغة وأعلى والحال هو الامر الداعي الى
التكلم على وجه مخصوص ككون المخاطب منكر الحكم فانه يقتضي تأكيد الحكم
وسيأتي لذلك زيادة بيان والبلاغة في المتكلم ملكة يقتدر بها على تأليف كل كلام
بليغ في وسع ذلك المتكلم أي فلا يرد ان من البليغ القرآن ولا قدرة للبشر ولا غيرهم
عليه فيلزم ان لا بلاغة لهم وبالتأمل فيما ذكرناه من التعاريف تعلم ان كل بليغ كلاماً
كان أو متكلماً فصيح وليس كل فصيح بليغاً وان مرجع البلاغة شيئان الاحتراز عن الخطأ
في تأدية المعنى المراد زائداً على أصل المراد وتمييز الفصيح من غيره والشيء الاول لا يكون
الا بعلم المعاني والشيء الثاني يتوقف على علم البيان واللغة والنحو والصرف لان تمييز
الفصيح من غيره بعضه يوضح في علم اللغة كالغرابة بمعنى ان من تتبع الكتب المتداولة
وأحاط بمعاني المفردات المأنوسة علم ان ما عداها مما يفتقر الى تفتيش غير سالم من الغرابة
وبعضه يوضح في علم الصرف كمخالفة القياس اذ به يعرف ان الاجلل مخالف القياس
دون الاجل وبعضه يوضح في علم النحو كضعف التأليف والتعقيد اللفظي أو يدرك
بالذوق كالتنافر اذ به يعرف ان مستشزر متنافر دون مرتفع لكن علم البيان المقصود
منه بالذات التمييز المذكور بخلاف النحو مثلاً فانه ليس المقصود منه ذلك التمييز بل هو
حاصل منه تبعاً والمقصود بالذات منه معرفة حال اللفظ اعراباً وبناء والحاصل ان ما يبين
في العلوم المذكورة ويدرك بالذوق هو ما عدا التعقيد المعنوي اذ لا يعرف بتلك العلوم
المذكورة ولا بالذوق تمييز السالم من التعقيد المعنوي من غيره وان مرجع البلاغة
بعضه مبين في العلوم المذكورة وهو الغرابة ومخالفة القياس وضعف التأليف
والتعقيد اللفظي وبعضه يدرك بالذوق وهو التنافر سواء كان في الحروف أو في الكلمات
وبقي من مرجعها الاحتراز عن الخطأ في تأدية المعنى المراد والاحتراز عن التعقيد المعنوي
غير مبينين في علم ولا مدركين بحس أي ذوق فمست الحاجة الى علمين مفيدين لذلك
فوضعوا علم المعاني للاول وعلم البيان للثاني فالفن الاول يحترز به عن الخطأ في نفس
التأدية كالتأكيد عند اقتضاء الحال له وعدمه عند اقتضاء الحال عدمه وكالتعبير
بالمجاز عند اقتضاء الحال له وبالحقيقة عند اقتضاء الحال لها فان عكست كنت
مخطئاً في التأدية والفن الثاني يحترز به عن الخطأ في كيفية التأدية كالقاء المجاز الذي
اقتضاه الحال على وجه بين يظهر المراد منه فان ألقيته على خلاف ذلك في كيفية كنت

خطئنا في الكيفية كأن تقول رأيت أسدا تريد رجلا أبخر إذ لا يظهر هذا المعنى من هذا
المجاز لخفاء وجه الشبه وبعده فتعبيرك بالمجاز من الفن الأول وكونه على وجه واضح
وكيفية ظاهرة من الثاني ثم لأجل معرفة توابع البلاغة احتاجوا الى علم آخر فوضعوا
علم البديع لأنه يعرف به وجوه التحسين وتسمية الأول بالمعاني لتعلقه بالمعنى لأن به
الاحتراز عن الخطأ في تأدية المعنى كما علمت وتسمية الثاني بالبيان لتعلقه بإيراد المعنى
الواحد بطرق مختلفة لأجل بيان المعنى وإيضاحه كما سيتضح لك في محله ان شاء الله
تعالى وتسمية الثالث بالبديع لبحثه عن المحسنات ولا شك في بداعتها وظرافتها وهذا
آخر ما يسر الله إيراده وإيضاحه فيما يتعلق بالبلاغة والفصاحة

« روضة المدارس المصرية » - العدد ١٠ - السنة الثانية - الصفحات (٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ ، والعدد ١٢ ، السنة الثانية - الصفحات (٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦) - والعدد ١٤ ، السنة الثانية ، الصفحة (٣٧)

نبـذة فى الشـعر والموسـيقى

بقلم نظارة الروضـة

ما من أمة إلا ولها قوة على التصرف فى المعانى إلا وفيها شعراء بلسانها ولكن قوة العقل غير مستوية فى سائر الاقاليم بل يتنذجولان الذهن فى المعانى وحماسته فيها واختراعه لها فى الاقاليم الحارة لما فيها من راحة الخاطر حيث لا يكلف فيها الخاطر بكبير شئ ومع ذلك من المحقق ان ذوق الشعر وملكته يكونان أيضا فى الاقاليم شديدة البرودة ولو كانت قريبة من القطب وفضل الاشعار العربية مشهور وقد كان عند اليونانيين فى قديم الزمان مداحون يسوحون فى البلاد لينشدوا الاشعار اليونانية أو ينظموا وقائع أبطال اليونان أو يضمنوا أشعارهم خرافات جاهليتهم وملكة الشعر توجد الى الآن فى بلاد ايطاليه فان بها شعراء يقترحون على صوت الآلة أنواع الاشعار بحضرة أفاضل فينظمون الاشعار القصيرة والقصائد العظيمة ومنهم من يتشدق فى المسالك والطرق بنظم الاشعار ليظهر للناس ذكاءه وفطنته ومطاوعة ملكته له وليس نظم الاشعار على هذه الكيفية من مزايا الرومانيين دون غيرهم بل فى بلاد اسبانيا ينظمون القصائد الاسبانيولية التى تعلق بها ذوق الناس مدة أحقاب فقد نظم الاسبانيول وقائع الحرابات خصوصا قصة العرب وعجائب السحر وأحوال الانسان وتاريخ القدماء والتوراة والانجيل ولما نظموا هذه الاشياء جعلوها للغناء على قيطارهم واذا عشق أحدهم وصديقه محبوبته أخذ قيطاره ومكث تحت شباكها وانشد حاله نظما على صوت ذلك القيطار لترق لحاله فربما يقع انه يطرد من تحت الشباك أو تكون المحبوبة محبة لغيره فيأتى محبها ويضاربه وليس للاشعار الاسبانيولية بهجة ولا حسن عبارة فلذلك كانت عارية عن القبول * وعرب البادية والمغاربة يميلون الى نظم الشعر واختراع الاحدوثات المضحكة التى فى معنى ألف ليلة وليلة التى ترجمها الافرنج من العربية الى السنتهم ومن العرب أناس معدون لحكاية القصص فى المجالس ومشهورون بكثرة الهذر وسماع الحكايات المصنفة وهو نزهة أهل هذه البلاد وذلك ان عرب البادية أو القرى يمضون نهارهم فى الكد وحر الخلا اليابس المحرق فاذا دخل الليل واستراحوا بطراوة الزمن اجتمعوا تحت الخيام أو حول النار ليشوا عليها ذبيحة أو يغلوا قهوة واحتاطوا حول واحد منهم يحفظ القصص ليحكى لهم مدة سويعات حكايات فى معنى

قصة ألف ليلة وليلة وفي قهاوي اسلامبول وأزمير ودمشق والقاهرة وغيرها من
الامصار يحدثون يسلون من يجتمع عليهم كل ليلة وقد كان في قديم الزمان
في بلاد الموسقو لكل واحد من أعيان الناس له محدث فاذا نام السيد جلس المحدث
بقربه ليسليه حتى ينعس وفي بلاد العرب ملكة الشعر منتشرة حتى أن كثيرا من الناس
العاجزين عن الكسب بغير الشعر أو الذين بهم خمول عن غيره يعيشون بكسبهم من
نظم الاشعار فيمدحون بالقصائد مشايخ بلادهم أو أغنياءهم وقد ينشدون هذه الاشعار
على صوت الرباب وفي البادية لا يعرفون غيره من آلات الموسيقى * والرباب عندهم
هو جلد معز مشدود على طارة من خشب رقيق ويعرض عليه وتر من شعر الخيل *

والفرس والهنود والصينيون يميلون أيضا الى تصنيف الحكايات والاشعار وبلاغتهم
تظهر في شعرهم الذي هو فصيح بطبيعته * والهنود تصنيفات حكايات مؤلفة
بلسانهم الاصلي الذي هو لسان علمائهم الآن وأهل دولة قابول بالشمال الشرقي من
بلاد فارس لهم قوة نظم الشعر وملكتهم في ذلك متسعة فانهم يتطمون كل ما يحدث
عندهم ولا نحكم على شعرهم بانه بليغ بل نقول انه يوجد فيه كثير من الاشعار الباردة
* وفي الحقيقة سائر أشعار كل البلاد مشتملة على الغث والسمين * والسلاو والروم
يتطمون أيضا الشعر وكذلك الصقالبة ونظم الشعر كثير ببلاد الصرب حتى ان النساء
تنظم أمور البيوت حيث لا يعرفن غيرها وببلاد السودان فرقة تسمى سوليما تمدح
ملوكها بالاشعار وتنظم حوادث البلاد فيزين الشاعر ذراعيه بجلاجل ويقبض باصبعه
على القيطار وينظم أشعارا مشتملة على كثير من المبالغة كما تنظم شعراء بلاد الافرنج
وغيرها في مدح من يعطيهم شيئا من ماله وشعراؤهم تحضر الوقائع والاعياد وغيرها من
المشاهد العامة وربما تحرك الفتنة في دولتهم بسبب حث أشعارهم وبعض الاحيان
ينشدون الاشعار على صوت الطنبور والمزمار والقرن المتخذ من العاج وقد يصحب
هذا الغناء رقص الرجال والنساء وتوجد سليقة الشعر في بعض أهل جزيرة سمطرا
فانهم يتطمون أشعارا مقطعة قطعا وكل قطعة أربعة أبيات فاذا عملوا رقصا اجتمعت
الشبان من الذكور والاناث فينشد الغلام قطعة وترد عليه الجارية قطعة أخرى فتارة
يرتجلون هذه الاشعار وتارة ينشدونها من المحفوظ لهم لان كل انسان منهم يحفظ جملة
أشعار كثيرة ولكن أشعارهم غير جيدة لعدم دقة عقلهم ولسرعة نظمهم بل قد تكون

متنافرة المعنى مختلة حتى انها تظهر فى صورة الالغاز ويقال ان الاشعار الغزلية عند
أهل هذه الجزيرة تكون أيضا رابحة مشتملة على معان لطيفة رقيقة ومن يتعلق أيضا
بالاشعار الغنوى فان عندهم الشعر والغناء ولكن أهوية غنائهم مهملة فهى على
حسب شعرهم فانه أيضا عار عن البلاغة وبلاد الايقوس كانوا ينظمون الاشعار بلسانهم
الاصلى فكان نظمهم يخرج تارة طالبا وتارة باردا وكان أعظم نظمهم منسوبا الى
شاعرهم المسمى أوسيان وأشعارهم القديمة رويت بالمحادثة ولم تنسخ بالكتابة كثيرا
وقد كان فى قديم الزمان بجبال الايقوس من يحفظ من الاشعار عدة عظيمة وسائر الناس
عندهم من الكبار والصغار والرجال والنساء يرغبون فى سماع الشعر والى الآن يوجد
عندهم مغنون يسمعون سكان الاودية والشعاب هذه القصائد وقد ضاعت لغتهم
القديمة وأهملت أشعارها وخلفها الاشعار المنظومة باللغة الجارية عندهم
الآن ومن الاشعار العالية ما وجد بجزيرة اسلندة وان كانت طبيعة اقليمها باردة
وقد كان قدماء شعرائها كقدماء شعراء الغلوى والجرمان والايقوس فانهم نظموا أبحرة
أبطالهم وتغزلوا والفوا قصصا مفتعلة مضحكة لتسلية أهل بلادهم وجعلهم متأهلين
لعوائد البلاد الشمالية وطبيعتهم * وفى جزائر دانيمرق المسماة تلك الجزائر فيرو ترقص
الجماعات فى الاعياد والولائم وينظمون أشعارا صغيرة منظومة بلغتهم الاصلية فيحفظها
الشبان الفلاحون من الذكور والاناث فى ليالى الشتاء ويتلونها وهم ينقشون
الصوف أو يغزلونه وبعض الاوقات يختمون الليالى بالرقص وليس عندهم من آلات
الموسيقى غير الغناء فيغنون هذه الاشعار التى قد حفظوها فى تلك الليلة ولا يسرون
الاشعار المنظومة باللغة الجديدة بخلافها باللغة القديمة فانها المختارة * وفى بلاد الهند
طوائف مشهورة بان جبلتها تقتضى نظم الشعر فمنها طائفة تسمى شارون وليس لاحد
من هذه الطائفة حرفة الا مدح من يصنع معه معروفا والدعاء له وصورة مدحهم انه
عليهم ان يثنوا عليه فى أشعارهم بالاوصاف الجميلة سواء كانت فيه أو لا فاذا تصدق
انسان على هذه الطائفة فمدحه المشهور من شعرائها ظنت انها قد كافأته بذلك فلا
فضل له عليها ويقال ان من بينا ولهم قرارة مشروب يمدحونه نصف ساعة فانهم كما يرغبون
فى الاموال يرغبون فى المسكرات وعادتهم انهم لا يدفعون حقوق الديوان لانهم شعراء
فلا يدفعون الخراج ولا المكوس ولو حصل ما حصل * ومن طوائف الهند المشهورة
بالشعر طائفة تسمى البهات ومقرها بالاصالة الجزرات وهم شعراء يروحون الى بلاد

هندستان بوظيفة قول الشعر والتفخيم ورفع أنساب من يصلهم بالعطيات وهم يجولون
على نظم الشعر مثل طائفة شارون وعيشتهم بالشعر متنوعة فمنهم من عيشته بخدمته
لبعض قبائل يبقى طول حياته في مدحهم باشعاره ومنهم من يقتني معيشته من انشاد
الشعر في الاعراس والولائم ومنهم من هو تحت خدمة عائلة غنية يشتهر مدحها
في حضرها وسفرها ولهؤلاء الشعراء صناعة أخرى غير هذه الامور وهي انهم يقولون
الشعر على لسان من لا يعرف نظمه ويريد أن يمدح انسانا بشرط أن يشركهم معه
في الجائزة فيأخذون منه تمسكات على ذلك فان لم يعط لهم بما قرر من الشروط ذبح الناظم
عجوزا أو صبيا من قبيلته أو عائلته وأشاع اللعنة على غريمه الذي لم يوف لهم بما وثقته
وظن ان بذبح هذه القربة تنزل اللعنة على رأس من أخلف شرطه * وفي الاعصار
الوسطى كانت بلاد الافرنج زاهرة بالاشعار وكان الشعراء معتبرين في قصور الامراء
ودواوين الملوك الافرنجية وكانوا ينظمون بلسان ذلك الوقت المدح والغزل فكانت
البلدة المشهورة بالشعر في بلاد الفرنسيس هي مدينة بروانسه وفي الاسبانيول كاتالونيا
وفي بلاد التيما سواء فمن هذه البلدان نبغ سائر الشعراء وكان بها مجامع يجتمع بها
الشعراء للتناظر والتنافس ولم يخترع شعراء ذلك الوقت معاني مخترعة ولكنهم صنفوا
حكايات مقتطعة منظومة ومنثورة فلما حسنت لغات الافرنج الجديدة أخذوا هذه الحكايات
وحسنوها وأدخلوها في لغاتهم الحالية ثم في الغالب من له ذوق يعرف به الشعر وينقده
يميل طبيعة الى الموسيقى فانهما أخوان وهذان الفنان معروفان من قديم الزمان
يقال ان داود عليه السلام كان يقول الشعر وهو متغني بالالحان وانه برقة مزاميره أطرب
ملكا كان جافيا جبارا فلان قلبه وعطف وهلة كما ينسبه بعض اليونان الآلاتي الاعمى
أورفه من أنه اشتهر في زمن جاهليتهم باطرابه العجيب حتى انه على اعتقاد جاهليتهم
أراد أن يخرج شخصا من جهنم فأطرب بآلته خازنها حتى أدهشه وأخرج ذلك الشخص
وقد كان اليونان أحد الامم الذين يميلون طبيعة الى الموسيقى حتى انهم لهم بها تولع شديد
فكانوا يعوّلون على هذا الفن ويستخرجون منه نكات أدبية وكانوا يعدونه من
الآداب العامة ولا ينشدون شيئا من الاشعار ولو عزّته الاعلى صوت الآلة بأن ترد
الآلاتية في المحاضر العامة على المنشدين بأصوات المزامير ولا يوجد أحد ذو ذوق سليم
وطبع مستقيم الا ويطرب بسماع الآلات حتى الخلق الهمل المتوحشون فان لهم آلات
خاصة ذات دوي مختلف وغوغة عظيمة يصك بصك آذان السامع فهي كالدربكة مثلا وقد
يرغب في بعض البلدان المتحضرة من الآلات العالية بسماع الاصوات غير المطربة

حتى ان آلاتهم غير جيدة والتى تنوعت مواد الآلات وتعددت فعند العرب والترك
والفرس والهنود والصين آلات مختلفة الاصناف وعند الجاوه آلات طرب عظيمة رنانة
مختلفة الاجناس أيضا وكذلك عند الكمبا كية آلات مختلفة يستعملونها مع
انشادهم شيئا من الاذكار وفى كثير من جزائر بحر الجنوب كان فى أول سفر الافرنج
عندهم ليس لهم الا الصدف الكبير المسمى تريتون فكانوا ينفخون فيه بكل قوتهم
وفى بعض البلاد غير الحضر بالكلية ترغب الناس فى آلة قديمة الاستعمال وهى الزمارة
المتخذة من اقلام القصب التى كانت مستعملة عند رعيان الاروام والايطاليانية والى
الآن ترى صورة هذه الزمارة على بعض الاوانى المشيدة القديمة المرسوم عليها وآلة
بعض الرعاة وما كانوا يقولونه من الاشعار والفنون آلة تسمى القنطلة والموسقو آلة
تسمى البلالايقه لما جلة أوتار من المعدن فيضربونها على صوت غنائهم لتوقيع حركة
الغناء ومعرفة ضبطهم وهذه الآلة رديئة كما أن غناءهم كذلك وقد أسلفنا ذكر الربابة
المستعمل عند عرب البادية ومثله مستعمل أيضا عند المغاربة فان البنات عندهم تغنى
على صوته وفى بلاد الايقوس آلتهم العظيمة قربة يغنون عليها وهى التى يضربونها
فى الحرابات والجزائر ويتسلى بها رعيانهم فى الجبال وليس لعساكر الايقوس من الآلات
غيرها . وقد كان عندهم فى قديم الزمان ان كل شيخ قبيلة يرتب عنده طارقا بلعب
القربة فكل شيخ له لاعب مختص به فاذا مات اللاعب ورث وارثه منصبه فى بيت الشيخ
وقد أرخ أهل الايقوس بعض عائلات كانت شهيرة بهذا الفن والى الآن يوجد
فى سكان جبال الايقوس كثير ممن فاق فى لعب القربة حتى ان مدينة ايدمبرغ وغيرها
يجتمع فيها كل مدة أيام أهل الادب لاظهار فضلهم فى العلوم الادبية وزينة هذه
الجمعية لعاب القربة فهذه الجمعية عند أهل الايقوس أعظم جمعيات الآلاتية وعلم
الموسيقى فى بلاد ايطاليا والنيمسا أكمل منه فى سائر البلاد حتى لا نتشار هذا العلم
فى بلاد النيمسا يدرسونه فى القرى ومجالس الموسيقى فى البلاد الايطاليانية هى محاضر
للخاص والعام

« روضة المدارس المصرية » – العدد ١٥
– السنة الخامسة – الصفحات (١٠ ،
١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥)

أرجوزة فى الشعر

من المعلوم لارباب المعارف والعلوم ان لاهل أوروبا تولعا بالعلوم الشعرية الادبية وليس ذلك مقصورا على خصوص اللغة العربية كما يتوهم ذلك النزر القليل من جماعة المتأدبين فربما تساءلوا هل لغير لغتنا هذه فى هذه المعانى الدقيقة لفظا مبين فيجاب السائل بلا أو نعم تبعا للسؤال ان كان من الآدميين أو من النعم وكأنهم وصلوا فى صناعة الشعر الى ما يتنافسون به مع غيرهم فكذلك اشتهر كل شاعر عندهم بفن من فنون هذه الصناعة فمنهم الهاجى القادح والمتغزل والمادح وغير ذلك من الفنون التى لم تقل لغة من سرها المصون فمن ذلك أرجوزة معربة بقلم نخبة الافاضل صاحب الفضل الكامل والعرفان الشامل المتفنن المتقن حضرة محمد عثمان افندى مترجم ديوان عموم الجهادية لازالت نفائس تراجم رجالها أنفس هدية وصاحب الاصل المنظوم هو الشاعر الفرنساوى المسمى (بوالو) الشاعر الشهير بجمع شتى فى التنديدات الهجائية فلورود هذه الارجوزة الجليلة الوقع استصوب نظم دررها فى سلك الطبع وحيث كانت هذه هى القطعة الاولى فى هذا الموضوع فنؤمل من حضرة ناظم ترجمتها أن يتم ذلك المشروع ولا مانع من أن يعلمنا بشئ من اضافاته أو بعطل جيدها بما لا يكون للذوق العربى دخل فى أبياته وهذه هى الارجوزة المذكورة كما هى بعد مسطورة

(قواعد فى فن الشعر وهى أرجوزة يتخلص منها لمدح الحضرة)
(الخديوية ودولة ناظر المدارس وسعادة مستشاره)

لا تحسب المرء يكون ناظما * ولا يعد فى القوافى عالما
ولو يكون فى القريض عنده * معرفة جنس بحره وحده
الا اذا أوحى فى القوافى * اليه بالمعنى الرقيق الشافى
وكان بالطبع الغريزى شاعرا * اذا سمعته سمعت ساحرا
فيا غواة الشعر والاوزان * ويا حكماة ذلك الميدان
أوصيكم قبل الشروع فى السفر * وقبل ان تحملوا النفس الخطر
ان تذكروا أتعاب تلك الشقة * وما يرى فيها من المشقة

ورققوا الاذهان بالمطالعة * في الكتب التي تراها نافعة
كالمتنبي وأبي تمام * وأمراء ذلك الكلام
وكالشافعي وأبي نواس * والبحتري وأبي فراس
واطلعوا على الصفي الحلي * وما حكى السري ثم الصولي
ترون هل ما ينشد الحماسة * في غاية الرقة والسلاسة
وذا الذي يذكر الغواني والغزل * موشحا ألفاظه ثوب جزل
لكن من بعض رأيه اكتفى * وخالف الاجماع ممن سلفا
فانما يصلح للربابة * كشاعر يقول في ربابة
أو في أبي زيد أو الزناتي * من ضارب بسيف ومن رماة
حتى تروح روحه في ضربة * ويصطلي النار بسن الحربة
وشاعر أحاط بالفنون * ان قال في الجد أو المجون
ولم يك الذوق السليم مشربه * كآلة الهو ليست مطربة
ولا تكن مغاير الحق * ولا بعيدا عن طريق الصدق
فالحق يكسو القول ثوب المجد * يصعد من تهامة لنجد
ولا يغرنك الذين مالوا * تصوروا الباطل حين قالوا
فانهم بجهلهم تكبروا * واستهزأوا بالحق اذ تصوروا
جاء شعرهم بغير بهجة * أغلبه شقشقة ولهجة
فلان معتوق ومن يحكيه * دع كل من تاه بوادي التيه
وضيع الافكار في الجناس * وجاء من غير طريق الناس
واسع الى الذوق السليم واجتهد * ومل اليه فهو عدل ان شهد
ولا تكن اذا وصفت دارا * سماه قول فارغ مدرارا
تسرد من أبوابه خمسينا * ثم ومن طبقاته ستينا
وتذكر المطبخ والاواني * وما ترى فيه من القناني
وان يكن في السقف نقش يذكره * هذا مربع وذا مدور
حتى تكاد تملك نفس القاري * تنط من شباك تلك الدار
بل اقتصر ولا تكن مخلا * وان أطلت لا تكن مملا
وأكس النظام اللحم في الابيات * ولا تجردها عن النكات
وما استطعت اكثر التفننا * ثم تنقل من هنا الى هنا

فانما الكيس في البضاعة * ذو الرأي والخبرة في الصناعة
من سار من حماسة الى غزل * وبعد جتلم عاتب من هزل
وجاد بالمؤلف الظريف * والنفس للطهر الشريف
يشتقه القارئ كلما قرى * وفي سما العشي يلقى المشترى
ولا تكن فيما نظمت مبتزل * واختمه بالحكمة أو ضرب المثل
وائت به من كل سهل ممتنع * اذا رأته الحاسدون تقتنع
وكن على الوزن حريصا ممسكا * فهو محج البيت عند منسكا
وقدم الفكر وأخر القلم * فانه من غير فكر ما انسجم
وحسن التشبيه في الاوصاف * وما استطعت مكن القوافي
تحلو سنا بابيتك انتظاما * وثغره يبتسم ابتساما
وكلة لغيرما قد وضعت * لها اذا ما استعملت ما نفعت
واكتب على رسالك ان الجملة * لا ترسم الحروف الا مهملة
ولا تفاخر قط بالبداهة * فتلك من مواقف السفاهة
أما ترى الجدول اذ تأنى * وسار بين الزهر مطمئنا
رق على الروض وراق ماؤه * وابتسمت من فوقه سماؤه
والسيل لما ان جرى بشدة * مال برأس جبل فهده
وقلقل الصخر وقلع الشجر * وملأ الارض ضجيجا وضجر
فسر رويدا او اصدمنك النظر * فان رأيت بعض سهو قد ظهر
فامح وصلح واصنف ما يبدو * فالطرس ما بين يديك عبد
فانما عرائس الافكار * تحل في منزلة الابكار
اذا خلت من المتاع من سقط * وخلت ألفاظها من الغلط
وبيت شعر ان خلت أجزاؤه * من التطير حذفه جزاؤه
فليك من تناسب الاعضاء * في بهجة تشرح صدر الرائي
كالعقد مفرد ولكن ركبا * من كل درة تضاهي كوكبا
وشاعر يخرج عن موضوعه * عسير الفن على رجوعه
ولم يزل الى خطاه يفتقد * خشية ان يقدح فيه منتقد
فلا تكن بالنفس جهلا معجبا * واركن لعالم يكون صاحبا

اذا رأى شيئا عليك يظهره * ولا يغر صاحبا فيضره
واخلع ثياب شيم المؤالف * ومثل ما عرفت منه فاعرف
واحذره ان يأتيك من باب الدهاء * معيبا عليك لا منبها
فمن يداري العيب أو يوافق * فانه مداهن منافق
ان قرأ البيت يزيد عجبا * ويثني بين يديك طربا
وربما أوّل غير الواقع * وإن ناقضك ولم يدافع
بل ربما حق نفسا قاء وبكى * وشكر القول وما منه شكا
وزاد في مدحك بل وأطنبا * فاحذره مهما داب أو مهما دبا
ولا تطعه فهو قلب مقفل * عن ذكر ما يليق أو مغفل
أما المحب من أراك عيبك * وشق عن جسم الكلام جيبك
وكان لا يرعى ولا يحابي * ودائما ينطق بالصواب
فاطلعه ان شئت على كلامك * وانصح له بالقول عن مرامك
تراه يأتي النصح من فصوله * وينسب الفرع الى أصوله
اذا قرا اللفظ درى معناه * وأدرك الاساس من بناه
يصلح ما شاء به من مقدره * وان يجد شيئا خلافا غيره
ويحسن الابيات في الترتيب * ويضبط الحروف في التركيب
يأتي بجملة مكان جملة * وان يشأ غيرها بالجملة
لكنه يندر أن شاعرا * يعين من ينصحه الشيء يرى
بل دائم يذب عن كلامه * ويقنع اللائم من ملامه
ان قلت هذا البيت معناه بعيد * يقول كلا انه بيت القصيد
وان تكن أظهرت عيبا ستره * ويدل الدليل أبدى عذره
وفر منك ان تكن تنصحه * ومال بالطبع لمن يمدحه
فلا يقال ان هذا شاعر * ولو تجمع بيته الاباعر
وقطا لا تنفعه القواعد * ولا تفيد عقله الفوائد
يصبح في الجهل كما قد أمسى * ولو قرا في كل يوم درسا
وكل من آمن بالنصيحة * ورام من أستاذه تصليحه
وحضر المعقول والمنقولا * وحفظ الفروع والاصولا

واكثراطلاعه على الادب * كان من العربا سادة العرب
كان له على القوافي ملكة * وقدرته باللغة ومدركة

« روضة المدارس المصرية » – العدد ٧
– السنة السادسة ، الصفحات
(١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥)

نصوص ت . س . إليوت النقدية

- دراسات فى النقد المعاصر -١ ١٩١٨
- دراسات فى النقد المعاصر -٢ ١٩١٨
- الناقد الكامل ١٩٢٠
- إمكانية مسرحية شعرية ١٩٢٠

دراسات فى النقد المعاصر (١٩١٨)

[نشرت فى مجلة The Egoist (محب ذاته) أكتوبر ١٩١٨]

١

إن عمل الناقد يكاد يكون مستوعباً استيعابا كاملا فى «الأنشطة المتكاملة» : المقارنة والتحليل . فكل من هذين النشاطين يتضمن صاحبه . وهما معا يشكلان السبيل الأوحد لتأكيد المعايير وعزل المزايا الفريدة للكتاب . ولدى الذهن الدوجماطيقى أو الكسول ، فإن المقارنة يقدمها الحكم ، والتحليل يحل محله التذوق . إن الحكم والتذوق ليسا إلا هوايات محتملة ، وليسا جزءا من العمل الجدى للناقد . ولئن أدى الناقد عمله المعملى أداء حسنا ، فإن فهمه يُعَدّ برهانا على التذوق . ولكن عمله إنما يتم عن طريق الذكاء وليس الانفعالات . وسيتم الحكم أيضا فى ذهن القارىء ، وليس فى التقرير الصريح للناقد . وحيث يحكم أو يتذوق فإنه ببساطة (ربما عن اضطرار مشروع إلى توفير الوقت أو الفكر) يفقد حلقة فى الإثبات .

إن النقد - كالفن الخلاق - هو ، على أنحاء متنوعة ، أقل نموا من البحث العلمى . فمن ناحية ، ما كان التقدم العلمى - فى أوربا وأمريكا - ليبلغ مرحلته الراهنة لولا أنه مدوِّن تماما : لو أن نتائج أى تجربة مهمة فى بلد من البلاد لم تتناول فوراً وتختبر ويتقدم عليها فى كل بلد آخر . إن تحمسنا كبيرا فى هذا الصدد قد تم ، على سبيل المثال ، منذ عصر مندل . وبديهى أن العلم - كالأدب - يعتمد على الظهور ، عرضيا ، لرجل ذى عبقرية يكتشف منهجا جديدا . بيد أن ثمة كثيراً من الأعمال النافعة فى العلم يؤديها رجال لا يَعْدون أن يكونوا بارعين وحسنى التعليم بما يكفى لتطبيق منهج . وفى الأدب يخلق أن يكون ثمة مكان للأشخاص ذوى القدرة المعادلة . ومع ذلك فإن ما نجده إنما هو مكتشفو مناهج ، تظل مناهجهم غير مدروسة ، وعدد لا حد له من الكادحين الأمناء ، مازالوا يبحثون عن النظير الأدبى للحركة الدائمة أو حجر الفلاسفة Lapis Philosophicus

التعفن .

الذوبان ، الغسيل ، التصعيد ،

Cohobation ، التكليس ، استخدام المرهم ،

والثبات .

إننا معذورون إذا لمنا مثل هذه الطاقة المبددة . ينبغى أن تكون هناك أماكن خالية مشرفة للرجال الذين يودون أن يكتبوا عن الأدب ، دون أن يكون لهم «منهج» يوصلونه ، دون أن يكونوا

(بمصطلحات أقل صقلا) كتابا «خلاقين» . قد تكون هناك مجموعة مشهود لها من الأدوات ، يمكن تعليم الناقد كيف يستخدمها ، ومجموعة متنوعة من النماذج المتعارف عليها التى يمكن تدريبه على إخراجها .

إن السيد ج . هـ . ا . كريس* واحد من المتجهمين المتأخرين . وهو يملك نشاطا وكفاءة مركوزة ملحوظة ، ويعرف الكاتب - موضوعه - جيدا ، كما أنه مهتم بموضوعه . ولكنه لا يعرف ، إيجابيا ، ما الذى يريد أن يفعله . وعلى ذلك يعوزه اليقين ، بعض الشىء ، فى محاولته القيام به . وهو لا يعرف : ما هى ، بالضبط ، الأسئلة الخاصة بشاعر أو روائى الجديرة بإجابة . ولم يتوقف لكى يتأمل مهمته قبل أن يشرع فيها . وهذا الافتقار إلى التدريب كثيرا ما يكون مسئولا عن خروج ملاحظات عامة هى - بالنسبة للناقد - ضياع للوقت كلية . إنى أجد فى فصل مخصص لـ «فن» مرديث :

«الأسلوب هو الرجل . . . إن من يملكون أى فردية على الإطلاق ، ويسمحون لهذه الفردية بالنمو ، لابد . . . أن يصلوا إلى شىء فردى» .

إن السيد كريس يبحث عن أسلوب مرديث فى ليلة باللغة الظلام ، دون أن يعرف ما الذى سيكون عليه «الأسلوب» عندما يجده . وتخوفه الخاطىء يؤكد ذاته إذ يتقدم إلى مسألة الأصالة . إن من أوتى حسا رهيفا بالأسلوب لابد أن يلاحظ - فى أكثر الأحيان - عدم كفاية العبارة المستهلكة ، ويبحث عن مناهج أخرى للتعبير . وفى المحل الأول ، نجد أن الحس الرهيف بالأسلوب اكتساب أكثر منه منحة ، ولكن فلندع ذلك يمر . إن تفسيره لـ «العبارة المستهلكة» إنما تجلوه جملته التالية :

«وألا يكون الأمر كذلك إنما هو كسل روحى أكثر منه حبا لما هو دقيق ، ولا ادعاء فيه» .

(لم يقول : كسل «روحى» ؟ ولكن فلندع ذلك يمر .) إن السيد كريس من الناحية الفعلية يقول إن «العبارة المستهلكة» ليست دقيقة ، وبلا ادعاء ، دائما . وملاحظتنا على ذلك هى أن العبارة المستهلكة هى على وجه الدقة المدعية ، وغير الدقيقة ، وأن هذا جزء من طبيعتها . إنها ليست مستهلكة لأنها قديمة ، وإنما لأنها ميتة . وهى ميتة لأنها فقدت معناها . ويمضى السيد كريس مخرجا أمثلة لا شعورية عدة للغة الميتة . وهكذا نجد أنه :

«ما من أحد كان يفكر على نحو أسرع ، أو يفخر بخيال أكثر خصبا (من مرديث)» . .

إن النصف الأولَ من هذه الجملة حى بما فيه الكفاية . وهو «دقيق ، لا ادعاء فيه» . أما النصف الثانى فنسيج ميت . إنه ليس دقيقا ، وهو متسم بالادعاء . وقد نسى الكاتب المعنى الحرفى لكل من «يفخر» و «خصبا» [حرفيا : حبلى] ، فضلا عن الحقيقة الماثلة فى أن سرعة الفكر والخيال الخصب ليسا متصلين على نحو وثيق يسوّغ الربط بينهما فى جملة واحدة .

إن طبيعة الاستعارة بأكملها ، سواء كانت تلك العبارات المستهلكة الواردة أعلاه ، وتلك التى يمارسها مرديث عادة والسيد كريس فى مواضع أخرى ، علمٌ لا يعرفه السيد كريس . ولو كان قد درس تاريخ اللغة فى تعليمه النقدى ، لربما كان قد أدرك نهائيا أن كل فكر وكل لغة قائمان ، فى نهاية المطاف ، على بضع حركات فيزيقية بسيطة* . إن الاستعارة ليست شيئا يطبق ، خارجيا ، من أجل تزيين الأسلوب ، وإنما هى حياة الأسلوب ، حياة اللغة . ولو أن السيد كريس أدرك كم أننا نعتمد على الاستعارة اعتمادا كاملا ، حتى فى التفكير المجرد ، لاقر بأن كلا من عباراته المستهلكة آثار قديمة ، وأن الاستعارة الكرلايلية - المرديثية زائلة .

إن الاستعارة الصحيحة تضيف إلى قوة اللغة ، وتتيح بعضا من ذلك المنبع الفيزيقى للطاقة الذى تعتمد عليه حياة اللغة . إن

«فى شراك فتنتها القوية استعارة مركبة ، لها هذا التأثير .

وكما هو الشأن فى أغلب الاستعارات الجيدة ، فإنه لا يمكنك أن تقول أين يلتقى المجازى والحرفى .

صدى الجبل ، يحمل شبابها كحلم . . .

أرغن كاتدرائية يعالجه على نحو سيىء فى الليل شياطين . . .

إناء على النار له غطاء فضفاض . . .

نقطة Seraglio . . .

إن هذه مجرد تعبيرات مغربة . وهى ليست استعارات وإنما تشبيهات متنكرة . والاستخدام الدائم لمثل هذه الأشياء ليس تقوية للغة وإنما مجرد تخدير لها . ونستطيع أن نقول عن كل من كرلايل ومرديث إنهما لم يسهما إلا بالقليل فى جعل الإنجليزية أداة أقوى وأحلق وأكثر تمدينا . لقد خدراها بألوان من الإسراف فى العاطفية .

وأخيرا - يؤكد السيد كريس أن أسلوب مرديث إنما يتطلب «قدرات فكرية كبيرة» . من الحق أن كرلايل - وهو كاتب تنتمى مزاياه ، بشكل مؤكد ، إلى السطح - قد اكتسب سمعة بالعمق ، عن طريق أسلوب مشابه . يتحدث السيد كريس عن «الفلسفة العميقة» لمرديث . بديهى أن أول واجب على الفيلسوف هو أن يكون واضحا ومنطقيا وبسيطا ، وعند ذلك يستطيع أن يدع العمق يعنى بنفسه . ولكن الحقيقة هى أن أغلب عمق مرديث رثاثة عميقة . إن ثالوث الدم والمخ والروح عنده قد

---

* جورج مرديث : دراسة لأعماله وشخصيته . تأليف ج . هـ . ا . كريس . [الناشر] ب . هـ . بلاكول ، أكسفورد .

* إن كل هذا الحديث عن الكلشيهات قد صيغ ، على نحو أكثر اقتدارا ، فى كتاب ريمى دى جورمون مشكلة الأسلوب problème du style .

يكون تحليلا عميقا . وقد ترك الوضوح والانضباط لأفلاطون الذى تصور ، حقاً ، تشريحا مشابها على نحو ما . إن الأسلوب الذى يجنح إلى المجاز المسرف إنما هو ، ببساطة ، أسلوب عقل كسول : وهو ما يستطيع أن يشهد به أى إنسان حاول أن يكتب جيدا ، وناضل الكسل . وإنها لخسارة أن القدوة السيئة ، أكثر من الكسل المركوز ، هى التى أفضت بالسيد كريس إلى ممارسة العادات التى يمجدها .

دراسات فى النقد المعاصر (١٩١٨)

[نشرت فى مجلة The Egoist (مجب ذاته) نوفمبر/ديسمبر ١٩١٨]

٢

ثمة أغراض ودوافع ومناهج مختلفة ممكنة فى النقد . وبالنسبة لجمهرة القراء ، فإن بعض التصنيف لهذه التنوعات خليق أن يكون مفيدا : تصنيف يمكن القارىء من أن يقرر على الفور ما إذا كان ناقد من النقاد يحقق أيا من وظائف النقد المشروعة ، أو يحقق أكثر من واحدة ، دون خلط . وإنى لأنوى - يوما ما فى المستقبل - أن أضع كتابا ملائما عنوانه : مرشد إلى الكتب عديمة الجدوى ، أعد بترتيب يمكن قارئه على الفور من رد أى كتاب جديد إلى فئته . فليس الأمر مقصوراً على أن ثمة كتبا كثيرة ما كان بها حاجة إلى أن تكتب ، وكتبا أخرى كثيرة كانت تكتب على نحو بالغ الاختلاف ، لو أن الكتاب والقراء استبقوا - بوضوح فى أذهانهم - أنواع النقد الكثيرة المثلى وغير المثلى ، ولأمكن أيضا توفير قدر كبير من التبديد الراجع إلى التداخل . إنه لمن المرغوب فيه أن يغدو رجال الأدب أكثر علما ، وأن يكتسب ذوو العلم إدراكات أدبية أشد حيوية . ولكن من المرغوب فيه أيضاً أن يظل عمل الدرس والأدب متميزين . وسأعود إلى هذا التصنيف حالا بعد أن أفحص نموذجين آخرين من النقد المعاصر .

لقد غدا من الأقوال الشائعة منذ زمن مقالات أرنولد ، على ما أفترض ، أن الفرنسيين متفوقون علينا فى كل نوع من الكتابة النقدية . ويفترض فيهم أنهم قد نموا معايير وبراعة فى التفكيك إلى حد غير معروف فى هذا البلد . ها هنا ، فى كتاب السيد موكل* ، مقالة من المعقول أن نقارنها بمقالة السيد كريس . لقد كان السيد موكل معجبا بعمل فرهارين ، ورغب فى كتابة كتاب عنه . ودافعه يشترك فى الكثير مع دافع السيد كريس . إن فرهارين ، مثل مرديث ، معروف بما فيه الكفاية ، وهو أيضا ميت . فليس ، فى أى من الحالتين ، مسألة تقديم لكاتب جديد أو غير متقبل . أما عن فرهارين فمن المحقق أنه شاعر مرموق بما يكفى لجعله جديرا بدراسة : أصوله ومؤثراته وأفكار مجتمعه وزمنه وعلاقته - كأحد أبناء الفلاندرز - بالشعر الفرنسى وبالبارناسيين والرمزيين - الجماعة التى كان السيد موكل عضوا بارزا فيها . السيد موكل هو أيضا شاعر ذو صيت . وعلى ذلك فإنه حسن العدة . إن تسلسل مقالته سِيَرىّ ، وهى من حيث الشكل والأسلوب على السواء متفوقة على مقالة السيد كريس . وإهداؤه (الذى ينبغى الإقرار بأنه موجه إلى السيد جوس) يعلن عن محاولة لـ «دراسة الرجل من خلال العمل ، والعمل من خلال الرجل» . وقد التزم ، على نحو متسق ، بهذا الإعلان . لقد حاول ، بنجاح ملحوظ ، أن يقدم المزاج وبيئته . وبعض التعميمات التى يستخلصها فى ثنايا المقالة أعدل وأضبط مما نقع عليه عادة فى النقد الإنجليزى . إن الصفحات ٢٢ - ٢٥ تبدد أسطورة الصوفية الفلمنكية :

Emile Verharen est peu fait pour le mysticisme

والتفرقة بين فن السكينة art de serenite والفن المتسم بالأثرة art egoiste على صفحات ٦٠ - ٦٣ شائقة . إن الكتاب يشتمل على كثير من قطع النقد والتفسير الممتازين . ومهما يكن من أمر ، فإن السؤال هو ما إذا كان التركيب المركزى للمقالة («دراسة الرجل من خلال العمل ، والعمل من خلال الرجل») صائبا ، وما إذا لم تكن النتيجة هى أن الكتاب إما سِيَرىّ أكثر مما ينبغى أو ليس سِيَرِيًّا بما فيه الكفاية ، وما إذا لم تكن هناك وقائع ووثائق وصور أقل مما يلزم لسيرة ، وانطباعات عن مناظر فرهارين الداخلية والخارجية أكثر مما يلزم دراسة صاحية لفنّه . فعلى سبيل المثال إميل الشاب

Tous les mauvais gars de l'endroit le connaissaient bien; il avait noué commerce d'amitié avec eux et c'est lui,a présent, qui entrainait leur bande...
A Saint— Amand, l'Escaut n'a certes pas encore l'ampleur majestueuse.. le planteureux pays de Waes... des bateaux passent... Beau decor pour l'enfance d'un poète...

ولكن السيد موكل يقاد ، بوجه خاص ، إلى دروب علم الأجناس العقيمة . ما من نهاية للفالامان والوالون ، برغم أننا نرحب عن طيب خاطر بمزيد من التحليل لنمط الفن المرضى art maladif (فارن مترلنك وروودنباخ) فى بلجيكا ، وعلاقته بـ«الأزمة الفيزيقية» التى أنتجت الأمسيات les soirs و السقوط les D'ebacles و المشاعل السوداء les flambeaux noirs . والواقعة المذكورة (ص ٥١) ومؤداها أن فرهارين «حور فيزيقيا» physiquement transformé شائقة .

والتعريف الوارد فى الختام ليس مرشدا : «فرهارين هو شاعر الطاقة البطولى» Verharen est le poète héroique de l'énergie لئن كان فرهارين ذا طاقة فهذا مهم ، ولكنه جزء من

---

* ألبير موكل : إميل فرهارين Emile Verharen : باريس ، نهضة الكتاب La Renaissance du Livre - وكتاب السيد كريس جورج مرديث راجعته فى الشهر الماضى .

سيرته الفسيولوجية . ولئن كان معجبا بالطاقة ، فليس فى هذا كبير مزية . وأظن أن السيد موكل يسىء تطبيق كلماته عندما يقول (ص ٤٧) إنه «يكاد يكون القانون الوحيد (لفن فرهارين) هو البحث عن الحدة» . فثمة سبل كثيرة لبلوغ الحدة ، وفرهارين فى أحوال كثيرة لا يسعى إلا وراء العنف . لقد كان شاعر صورة ، كتب بعض صفحات مرموقة عن المناظر الطبيعية الفلمنكية ، ولكنه اختفى فيما بعد فى تزيد هوجو اللفظى . ولم يكن فرهارين مبتدعا مهما فى تكنيك النظم .

إن الكتاب عمل مقتدر من الدرجة الثانية . وهو ناقص فى مقارناته ، وغير ناجح إلا فى التحليل أحيانا ،ولا يقول بحال من الأحوال الكلمة الأخيرة عن مكان فرهارين فى الأدب . وغلطته الجذرية هى أنه يخلط السيرة بدراسة فن فرهارين . ومهما يكن من أمر ، فإن هذا النمط شائع ، والحق أنه يمارس فى فرنسا على نحو أكثر اقتداراً منه فى إنجلترا .

ثمة منهج آخر بالغ الاختلاف هو منهج السيد باوند* . سواء وافقناه على آرائه أو لم نوافقه ، فإننا نستطيع أن نكون دائما على ثقة من أنه فى أقواله الوجيزة والشاردة لا يمكن أن يصرف ، بأى عذر ، عن المشكلة الأدبية الرئيسية ، وأنه معنى دائما بالعمل الفنى وليس بالأوهام العارضة فقط . هذه مزية نادرة جدا . إن كتاباته هى تعليقات ممارس على فنه والفنون المتصلة به ، وليس لدينا من هذا النمط إلا القليل جداً ذو القيمة الباقية منذ مقدمات دريدن . ليس هناك من هو أبعد منه عن التشويق الأثرى ، أو أبعد عن التشويق الهدام : إنه يدخر اهتمامه للأعمال التى يعدها جيدة ، ولذلك الجزء منها الذى يعدّه باقيا . ولكن الأبرز من حماسه لكتاب بعينهم حماسه للكتابة الجيدة . إن اتساع نطاق ذوقه مبرر لإلحاحه على التكنيك : فدراسة التكنيك هى وحدها التى تستطيع أن توسع من فهمنا لأنماط الفن المختلفة ، لأن امتياز التكنيك (وفى أغلب الأحيان : التكنيك المتباين كلية) هو الشىء الوحيد الذى تشترك فيه كل أنماط الفن .

يلاحظ السيد باوند : «إن كل ما يسع الناقد أن يقوم به للقارىء ، أو الجمهور ، أو المتفرج ، هو أن يركز فى بؤرة نظرته أو سمعه» . من الحق أنه إذا لم يفعل الناقد هذا ، فإنه لا يفعل شيئا . بيد أنه حتى السيد باوند يحاول ما هو أكثر . ينبغى أن يفضى بالقارىء إلى أن يرى بنفسه . وفى النهاية ليس بوسع المرء إلا أن يفضى به إلى الآية الأدبية ، ويومىء إليها ، ولكن ثمة مراحل عدة قد يتوقف الناقد عندها أو يستمر . ولكن أقيم نقدات السيد باوند إنما هى ملاحظاته على ممارسة الفنون المتنوعة ذاتها .

إن ملاحظات العامل على العمل تشكل واحدا من أقيم أنماط النقد . قل من الكتاب الخلاقين من لديه أى شىء شائق يقوله عن الكتابة ، أو عن أسلافه ، بيد أنه يجب أن يكون لديه الحس

بما هو مهم فعلا فى الأعمال الأقدم . ونستطيع أن نصنف سائر تنوعات الكتابة النقدية الممكنة كما يلى :

١ - السيرة . يجمل بكاتب السيرة أن يعرف الكثير عن فن موضوعه ، إذا كان الموضوع فنانا . ولكن هدفه الرئيسى هو أن يقدم وقائع وأن يعالج اتجاه موضوعه إزاء فنه . وهذا هو عمل الدرس العلمى .

٢ - النقد التاريخى . ومن أمثلته عمل سانت - بوف . وقد يكون هذا تفكيكيا وهداما إلى حد كبير ، يتتبع نمو الأفكار وتحققها . وهو ليس ذا دلالة مباشرة للعامل الحى ، ولا هو معنى مباشرة بالمشكلات الاستاطيقية .

٣ - النقد الفلسفى . ومن أمثلته أرسطو وكولردج . وهو خطر لكنه أحيانا تخطيط نافع للأصول ، الخ . . والعذر الوحيد لمحاولته هو الذكاء غير العادى على نحو بالغ .

ثمة أيضا النقد الذى لا يستخدم العمل أو المؤلف موضوع الحديث إلا نقطة انطلاق وهذا ما تبرره رؤية شائقة للعالم . ولم أذكر نمط نقد السيد باوند ودريدن ، الخ . انظر أعلاه Vide Supra .

وأخيرا فثمة أعمال متفرقة من الدرس العلمى ، وشروح ، وتنقيحات ، وتواريخ لـ «الأجناس» أذكرها لأن كتابها كثيرا ما يظنون من اللازم أن يدرسوا قدرا كبيرا من النقد الأدبى غير البارع . وكثيرا مالا يعدو هذا «النقد» أن يكون بديلا لقراءة القارىء العمل الأصلى . وقد أتيح لى مؤخرا أن أفحص عددا من الكتب تعالج الأدب الإليزابيثى ، وبدت غالبيتها إما من نافلة القول ، أو متضخمة على نحو غليظ . وأقدم ، على سبيل البرهان ، تعليقات على قلة من أشهر هذه الكتب فى لغتنا :

سوينبرن ، **عصر شكسبير** : لا يحتوى على معلومات ، ولا ينقل انطباعا واضحا عن الكتاب المسرحيين قيد المناقشة . فيه بضع مقتطفات مرموقة . ليس بالدرس ولا بالنقد .

سايموندز ، **أسلاف شكسبير** : طويل إلى حد السخف . يشتمل على قدر من المعلومات المبسطة عن الفترة ، ولكن صاحبه ظن أن من المرغوب فيه أن يحكى قصة كل مسرحية شائقة .

بواس ، **أسلاف شكسبير** : يكشف عن الرذيلة الذربة اللسان نفسها . إن دكتور بواس واحد من أبرع الدارسين الأحياء فى هذه الفترة ، ولكن الوقائع الواردة فى هذا الكتاب كان يمكن أن تكثف فى كتيب صغير . والنقد الأدبى فيه لا يؤبه له .

شلنج ، **المسرحية الإلزابيثية** : أكثر هذه الكتب إرهاقا.. كان ينبغى أن يكتب على شكل جداول ، وقائمة بالمسرحيات مع التواريخ ، الخ . .

بديهى أنه قد كان يجمل بسوينبرن أن يعرف خيرا من ذلك ؛ وكان يجمل بسائر الكتاب أن يقوموا بدرس جيد دون نقد ، وكانت الحاسة النقدية تعزى إليهم . ربما كان الغلط الكبير هو أن

* إزراباوند : رقصات وتقسيمات . نيويورك ، نوبف .

كل النقاد تقريبا يحتفظون بمثل أعلى وسمى ما عن «النقد» بدلا من أن يكتبوا - ببساطة وعلى نحو تحدثى - ما يظنونه .

الناقد الكامل (١٩٢٠)

"Eriger en lois ses impressions personnelles,

c'est le grand effort d'un homme s'il est sincère"
Lettres à Amazone.

« أن يقيم انطباعاته الشخصية على شكل قوانين - ذلك هو الجهد الكبير للإنسان إذا كان مخلصاً » . رسائل إلى الأمازون .

لعل كولردج أن يكون أعظم النقاد الإنجليز ، وقد كان - بمعنى من المعانى - آخرهم . فبعد كولردج يجيء ماثيو أرنولد ، ولكن أرنولد - كما سيقر الجميع ، فيما أظن - كان داعية للنقد أكثر منه ناقداً ، ومروجا للأفكار أكثر منه خالقاً لها . وبقدر ما تظل هذه الجزيرة جزيرة (فإننا لسنا أقرب إلى القارة من معاصرى أرنولد) فسيظل عمل أرنولد مهما ، لأنه ما زال قنطرة عبر القناة ، وسيظل متسماً بحسن الإدراك دائماً . ومنذ حاول أرنولد أن يقوّم بنى جلدته ، سار النقد الإنجليزى فى اتجاهين : وحينما لاحظ حديثاً ناقد مبرز فى مقالة بإحدى الصحف أن « الشعر هو أعلى صور النشاط الذهنى درجة من التنظيم » أدركنا أن ما نقرؤه ليس بكولردج ولا أرنولد . فليس الأمر مقصوراً على أن كلمتى « التنظيم » و « النشاط » ، إذ تردان معاً فى هذه العبارة ، توحيان إيحاء غامضاً مألوفاً بذلك المصطلح العلمى الذى يسم كتاباتنا الحديثة ، وإنما نحن نجد هنا أن الكاتب يطرح أسئلة ما كان كولردج أو أرنولد ليسمحان للمرء بأن يطرحها . فكيف يتسنى ، على سبيل المثال ، أن يكون الشعر « أعلى درجة من التنظيم » من الفلك أو الطبيعة أو الرياضيات الخالصة التى نخال أنها ، من حيث علاقتها بالعالم الذى يمارسها ، نشاط ذهنى «على درجة عالية من التنظيم» ؟ ويستمر ناقدنا قائلا ، بحالفه التوفيق والصدق : « إن مجرد أشرطة من الكلمات ، تلقى كبقع من اللون على قماش خال ، قد تثير الدهشة ... غير أنها لا تكون ذات دلالة ، من أى نوع ، فى تاريخ الأدب » . قد تكون العبارات التى اشتهر بها أرنولد أكثر ما اشتهر غير كافية ، وقد تثير من الشكوك أكثر مما تزيل ، غير أنها تكون عادة على شيء من المعنى ، وإذا كانت عبارة « أعلى صور النشاط الذهنى درجة من التنظيم » هى أعلى درجات التنظيم الفكرى الذى يقدر عليه النقد المعاصر ، كما يتمثل فى ممثل بارز له ، فإننا ننتهى إلى أن النقد الحديث فى حالة تدهور .

ويمكننا أن ندخر الداء اللفظى الذى لاحظناه فيما سبق ، للتشخيص فيما بعد ؛ إنه ليس داء يعانى منه السيد آرثر سايمونز (لأن المقتطف ليس ، بطبيعة الحال ، مأخوذاً من السيد سايمونز) معاناة شديدة . فالسيد سايمونز يمثل الاتجاه الآخر : إنه ممثل لما يدعى دائماً « بالنقد الجمالى » أو « النقد الانطباعى » . وهذا الشكل من النقد هو ما أنوى أن أفحصه على الفور . إن السيد سايمونز ، ذلك الخليفة النقدى لباتر ، وسوينبرن جزئيا ، (وإخال أن عبارة « ملولا أو نادما » هى القاسم المشترك بين هؤلاء الثلاثة) هو « الناقد الانطباعى » . فهو الذى يمكن أن يقال عنه - إن أمكن أن يقال ذلك عن أحد - إنه يكشف عن ذهن حساس ومثقف نتيجة لتراكم مجموعة متنوعة من الانطباعات من كل الفنون ومن عدة لغات - إزاء « موضوع » . ويمكن أن يقال عن نقده - إن أمكن أن يقال ذلك عن نقد أحد - إنه يكشف لنا ، كما تكشف الشريحة ، عن سجل صادق لانطباعات أكثر عدداً أو أكثر رهافة من انطباعاتنا الشخصية ، كما وقعت على ذهن أكثر حساسية من ذهننا . ونحن نلاحظ كذلك ، أن هذا السجل تفسير أيضاً ، وترجمة . لأنه لا بد له ، هو ذاته ، أن يفرض علينا انطباعات ، وهذه الانطباعات يخلقها النقد بقدر ما ينقلها . ولست أقول لتوى ، إن هذا هو السيد سايمونز ، وإنما هو الناقد « الانطباعى » ، والناقد الانطباعى هو الذى يفترض فيه أن يكون السيد سايمونز .

وبين يدى مجلد نستطيع أن نختبره[1] . إن عشرا من هذه المقالات الثلاث عشرة تعالج مسرحيات مفردة لشكسبير ، وعلى ذلك فإنه يكون من العدل أن نأخذ واحدة من هذه المقالات العشر نموذجا لمحتويات الكتاب :

« إن « أنطونى وكليوباترا » هى ، فيما إخال ، أفتن مسرحيات شكسبير جميعاً . . »

ويتأمل مستر سايمونز فى أن كليوباترا هى أفتن النساء قاطبة :

« إن الملكة التى تنتهى بها أسرة البطالمة كانت نجمة الشعراء ، نجمة مشئومة تلقى بضوئها المنحوس ، من هوراس وبروبرتيوس إلى فيكتور هيجو ، ولم تكن كذلك بالنسبة للشعراء وحدهم . . . »

وإنا لنتساءل : لم هذا ؟ إذ نأتى إلى صفحة عن كليوباترا ، وعن إمكان كونها أصل سيدة السوناتات السمراء . ونحن نجد ، تدريجياً ، أن هذه ليست مقالة عن عمل فنى ، أو عمل من خلق الذهن ، وإنما السيد سايمونز يعيش عبر المسرحية ، مثلما قد يعيشها امرؤ فى المسرح ، يحكى ويعلق :

« إن كليوباترا ، فى أيامها الأخيرة ، تمثل رفعة من نوع معين . . . فهى تؤثر أن تموت ألف مرة ، على أن تعيش لتكون أضحوكة وموضع احتقار فى أفواه الرجال . . . إنها امرأة حتى النهاية . . . ومن ثم تموت . . . وتنتهى المسرحية بلمسة من الشفقة الجادة . . . »

وإن انطباعات السيد سايمونز ، حين تقدم على هذا النحو الأقرب إلى الظلم ، ومنتزعة كأوراق خزشوفة ، تنتهى إلى أن

تشبه نمطا شائعا من المحاضرات الأدبية الشعبية ، حيث تعاد رواية قصص المسرحيات أو الروايات ، وتوضح دوافع الشخصيات ، وبذلك يغدو العمل الفنى أيسر على المبتدىء ، ولكن هذا ليس علة اتجاه السيد سايمونز إلى الكتابة . فالسبب الذى نجد من أجله أن ثمة شبها بين مقالته وهذا الشكل من التعليم هو أن « أنطونى وكليوباترا » مسرحية ، نعرفها جيدا ، ولدينا ، على ذلك ، انطباعاتنا الخاصة عنها . إننا نستطيع أن نرضى أنفسنا بانطباعاتنا الخاصة عن الشخصيات وانفعالاتها ، ونحن لا نجد أن انطباعات شخص آخر ، مهما تكن حساسة ، بالغة الحظ من الدلالة . بيد أننا إذا كنا نستطيع أن نسترجع ذكرى الفترة التى كنا نجهل فيها الرمزيين الفرنسيين ، والتقينا فيها بكتاب « الحركة الرمزية فى الأدب » لتذكرنا أن ذلك الكتاب كان مدخلا إلى مشاعر جديدة تماماً ، وكشفا . وعندما نقرأ فرلين ولافورج ورامبو ، ثم نعود إلى كتاب المستر سايمونز ، فقد نجد أن انطباعاتنا تختلف عن انطباعاته ، وربما لا يكون الكتاب ذا قيمة باقية للقارىء ، ولكنه قد أفضى إلى نتائج باقية الأهمية بالنسبة له .

ليست المسألة هى ما إذا كانت انطباعات السيد سايمونز « صادقة » أو « زائفة » ، ذلك أنه على قدر ما يمكنك أن تعزل « الانطباع » ، أو الشعور الخالص ، فإنه لايكون ، بطبيعة الحال ، صادقا أو زائفا . فالنقطة هى أنك لا تتوقف قط عند الشعور الخالص ، وإنما يتخذ رجعك أحد شكلين أو هو – كما يفعل السيد سايمونز على ما أعتقد – يكون خليطا من هذين الشيئين . وفى اللحظة التى تحاول فيها أن تضع الانطباعات فى كلمات ، فإنك إما أن تبدأ فى أن تحلل وتبنى ، أن « تقيم على شكل قوانين » "eriger en lois" أو أنت تبدأ فى خلق شىء آخر . ومما له دلالة أن سوينبرن الذى ربما يكون مستر سايمونز قد تأثر بشعره فى وقت من الأوقات إنما هو شخص فى شعره ، وشخص آخر مختلف فى نقده ، إلى هذا المدى ؛ فهو فى هذه الناحية وحدها : يشبع دافعا مختلفا ، ينقد ويشرح ويرتب . قد تقول إن هذا ليس نقد ناقد ، وإنه وجدانى وليس ذهنيا – برغم أن هناك رأيين فى هذا الصدد – بيد أنه يسير فى اتجاه التحليل والتركيب وبداية لـ « الإقامة على شكل قوانين » "eriger en lois" وليس سيراً فى اتجاه الخلق . وهكذا أستنتج أن سوينبرن وجد منفذا كافيا لدوافعه الخلاقة فى شعره ، ولم يضطر أى شىء من هذا الدافع أن يرتد إلى نثره النقدى . إن أسلوب هذا الأخير إنما هو أسلوب نثرى تماماً ، ونثر السيد سايمونز أقرب كثيرا إلى شعر سوينبرن منه إلى نثره . وإنى لأتخيل – رغم أن تفكير المرء هنا يتحرك فى ظلمة كاملة تقريباً – أن السيد سايمونز قد حركته ، وأثرت فيه بعمق ، قراءاته أكثر مما كان الشأن مع سوينبرن الذى كان يستجيب – بالأحرى – عن طريق نوبة إعجاب تتفجر منه عنيفة ومباشرة وشاملة ، ولكن ربما دون أن تحدث فيه تغيرا داخليا . إن جيشان السيد سايمونز يكاد يصل ، وإن لم يصل تماما ، إلى نقطة الخلق ، وأحيانا ما تخصب قراءاته انفعالاته ، لتنتج شيئا جديدا ، ليس هو بالنقد ، ولكنه أيضا ليس دفعة الخلق وقذفه وميلاده .

وليس هذا النمط نادرا ، برغم أن السيد سايمونز أكثر تفوقا بكثير من أغلب من ينتمون إليه . إن بعض الكتاب ينتمون أساسا إلى النمط الذى يكون رجعه زائدا على المنبه ، والذى يصنع شيئا جديدا من الانطباعات ، ولكنه يعانى من نقص فى الحيوية ، أو عائق غامض ، يمنع الطبيعة من أن تسير فى مجراها . إن حساسيتهم تغير الموضوع ، ولكنها لا تحوره قط . ورد فعلهم هو ذلك الذى يقوم به الشخص الانفعالى العادى ، حين يتطور بدرجة غير مألوفة . ذلك أن هذا الشخص الانفعالى العادى ، حين يخبر عملا فنيا ، يكون له رد فعل نقدى وخلاق مختلط . ويكون رد الفعل هذا مكونا من شروح وآراء ، وكذلك من انفعالات جديدة ، تنطبق على حياته الخاصة دون وضوح . إن الشخص العاطفى ، الذى يستثير فيه العمل الفنى كل ضروب الانفعالات التى لا صلة لها بذلك العمل الفنى ، وإنما هى مصادفات الارتباطات الشخصية هو فنان غير مكتمل . ذلك أنه فى الفنان نجد أن هذه الإيحاءات التى يوحى بها العمل الفنى ، والتى هى شخصية على نحو صرف ، تندمج فى كثرة من الإيحاءات الأخرى من خبرات متعددة ، وتؤدى إلى خلق شىء جديد ، لا يعود شخصيا خالصا بعد ، لأنه قد غدا ، هو نفسه ، عملاً فنيا .

وإنه ليكون من الطيش أن نخمن ، وربما كان من المحال أن نقرر ، ما الشىء الذى لم يتحقق فى شعر السيد سايمونز الجذاب ، ومن ثم فاض على نثره النقدى . ومن المحقق أننا نستطيع أن نقول إن دائرة الانطباع والتعبير اكتملت فى شعر سوينبرن ، وإن سوينبرن – بالتالى – تمكن فى نقده من أن يكون أقرب إلى الناقد من السيد سايمونز . ويزودنا هذا بلمحة عن السبب فى أن الفنان – كل فى نطاق حدوده الخاصة – يمكن أن يعتمد عليه ، فى أكثر الأحيان ، كناقد : فإن نقده سيكون نقداً ، وليس إشباعا لرغبة فى الخلق مكبوتة – وهو ما يحتمل أن يتدخل على نحو قاتل فى عمل أغلب الأشخاص الآخرين .

وقبل أن ننظر فى كنه الرجع النقدى الأمثل للحساسية الفنية ، ومدى كون النقد « شعورا » ومدى كونه « فكرا » ، ونوع « الفكر » الذى يسمح به فيه ، فقد يكون من المفيد لنا أن نتفحص قليلا ذلك المزاج الآخر ، البالغ الاختلاف ، عن مزاج السيد سايمونز ، والذى نخرج منه تعميمات من ذلك النوع الذى أوردناه ، قرب بداية هذه المقالة .

٢

"L'écrivain de style abstrait est presque toujours un sentimental; du moins un sensitif. L'écrivain artiste n'est presque jamais un sentimental, et très rarement un sensitif" **Le Problème du Style.**

« إن الكاتب صاحب الأسلوب المجرد يوشك أن يكون عاطفيا على الدوام أو على الأقل كاتبا حساساً . أما الكاتب الفنان فيوشك ألا يكون كاتبا عاطفيا أبدا . ومن أندر الأشياء أن يكون

كاتبا حساسا » – مشكلة الأسلوب .

إن التقرير الذى أوردته ، والذى يقول بأن « الشعر هو أعلى صور النشاط الذهنى درجة من التنظيم » يمكن أن يعد نموذجا للأسلوب التجريدى فى النقد . فالتفرقة المشوشة التى توجد فى أغلب الأذهان بين « المجرد » و « العينى » لا ترجع إلى الحقيقة المتجلية فى أن ثمة نمطين من الأذهان ، أحدهما تجريدى والآخر عينى ، قدر ما ترجع إلى وجود نمط آخر من الأذهان ، هو النمط اللفظى أو الفلسفى . بديهى أنى لا أضمر بقولى هذا أى إدانة عامة للفلسفة وإنما أنا أستخدم ، فى هذه اللحظة ، كلمة « فلسفى » بحيث تغطى العناصر غير العلمية فى الفلسفة ، أو تغطى – فى الحق – القسم الأكبر من الحصيلة الفلسفية للمائة عام الأخيرة . إن ثمة طريقين يمكن بهما للكلمة أن تكون « تجريدية » . فقد يكون لها (ككلمة « نشاط » على سبيل المثال) معنى لا يمكن إدراكه عن طريق التوسل إلى أى حاسة من الحواس ، وقد يتطلب إدراكها استبعادا متعمدا لأقيسة الخبرة البصرية أو العضلية ، وهو ما يظل مجهودا من مجهودات الخيال . إن كلمة « النشاط » خليقة بأن تعنى لدى العالم المدرب ، إذا هو استخدمها ، إما لاشيء ألبتة ، وإما شيئا أشد دقة من أى شيء توحى به هذه الكلمة إلينا . وإذا كان لنا أن نقبل بعض ملاحظات باسكال والسيد برتراند رسل عن الرياضة ، فسنقول إننا نعتقد أن الرياضى يعالج موضوعات – إذا سمح لنا بأن ندعوها كذلك – تؤثر فى حساسيته . وأثناء جزء كبير من التاريخ كان الفيلسوف يحاول أن يعالج موضوعات يعتقد أن لها الدقة نفسها التى تتسم بها موضوعات الرياضى . وأخيرا جاء هيجل . ولئن لم يكن أول أنصار منهجة الانفعالات ، فقد كان يقينا أكبرهم ، يعالج الانفعالات كما لو كانت موضوعات محددة ، أثارت هذه الانفعالات . وقد عدّ أتباعه – كقاعدة – أن من المسلم به أن للكلمات معانى محددة ، وتناسوا ميل الكلمات إلى أن تصبح انفعالات غير محددة . (وليس فى وسع من لم يكن حاضراً ، أن يتخيل مدى العقيدة فى لهجة الأستاذ يوكن وهو يدق المنضدة بقبضته ، ويسأل : ما الروح ؟ الروح هى (Was ist Geist ? Geist ist) – ولو كانت اللفظية مقصورة على الفلاسفة المحترفين لما كان ثمة ضرر . ولكن فسادها قد امتد على نطاق بعيد المدى . قارن لاهوتيا أو متصوفا وسيطا أو قارن واعظا من القرن السابع عشر بأى موعظة « ليبرالية » منذ شلايرماخر ، وستلاحظ أن الكلمات قد تغير معناها . إن ما فقدته مؤكد ولكن ما ربحته غير مؤكد .

إن التراكمات الكبيرة للمعرفة – أو ، على الأقل للمعلومات – فى القرن التاسع عشر كانت هى السبب فى جهل يعادل ما ذكرناه اتساعا . فعندما يكون هناك مثل هذا القدر الكبير مما ينبغى معرفته ، وعندما يكون هناك مثل هذا العدد الكبير من ميادين المعرفة ، حيث تستخدم الكلمات نفسها بمعان مختلفة ، وعندما لا يعرف كل إنسان سوى القليل عن أشياء بالغة الكثرة ، تزداد صعوبة إدراك أى إنسان ما إذا كان عارفا بما يتحدث عنه ، أو لم يكن . ونحن حين لا نعرف ، أو حين لا نعرف بما فيه الكفاية ، نميل دائما إلى أن نحل الانفعالات مكان الأفكار . إن الجملة التى أوردتها كثيرا فى هذه المقالة ، تصلح لأن تكون مثالا لهذه العملية صلاحية غيرها ، ومن المفيد أن نقارنها بالعبارات الافتتاحية فى كتاب « التحليلات الثانية » فليست كل المعرفة فقط – وإنما أيضا كل شعور – كامنة فى الإدراك الحسى . ومبتكر الشعر بوصفه أعلى صور النشاط الذهنى درجة من التنظيم لم يكن مشغولا بالإدراك الحسى عندما ألف هذا التعريف ، ولم يكن لديه ما يعيه سوى انفعالاته الخاصة عن الشعر . لقد كان فى الحقيقة ، منغمسا فى « نشاط » مختلف تماما ، لا عن نشاط السيد سايمونز فحسب ، وإنما عن نشاط أرسطو أيضا .

إن أرسطو شخص عانى من أنه قد تشبث به أشخاص لا يجب أن يعدوا من حوارييه قدر ما يجب أن يغدوا من أشباهه . وينبغى ألا يثق المرء بصلابة فى تقبل أرسطو بروح الكتب المنزلة لأن هذا معناه أن نفقد قوته الحية بأكملها . لقد كان فى المحل الأول رجلا ليس ملحوظ الذكاء فحسب وإنما عالمى الذكاء : إن الذكاء العالمى معناه أنه كان يستطيع أن يطبق ذكاءه على أى شيء . إن الذكاء العادى لايصلح إلا لفئات معينة من الموضوعات ؛ فرجل العلم اللامع – إذا كان شغوفا بالشعر أساسا – قد يصدر أحكاما سخرية : إنه قد يحب شاعرا لأنه يذكره بنفسه أو شاعرا آخر لأنه يعبر عن انفعالات تحظى بإعجابه ، وقد يستخدم الفن – فى الحقيقة – مخرجا للأثرة التى هو مضطر إلى قمعها فى ميدان تخصصه . غير أنه لم يكن على أرسطو أن يشبع شيئا من هذه الرغبات المشوبة بالشوائب ، ونجد أنه فى أى ميدان من الاهتمامات كان ينظر فقط ، وبثبات ، إلى الموضوع . وهو فى رسالته الوجيزة والمبتورة يقدم مثالا خالدا – لا لقوانين ولا لمنهج ، حيث إنه ليس هناك منهج غير أن تكون شديد الذكاء ، وإنما هو مثال للذكاء نفسه ، إذ يعمد بخفة إلى تحليل الإحساس حتى يصل إلى نقطة المبدأ والتعريف .

ولم يكن أرسطو هو نموذج النقد حتى القرن التاسع عشر بقدر ما كان هوراس كذلك . إن قاعدة من النوع الذى يقدمه لنا هوراس أو بوالو ليست إلا تحليلا ناقصا . فهى تلوح كقانون أو قاعدة لأنها لا تلوح فى أكثر صورها عمومية : وإنما هى تجريبية . ونحن عندما نفهم الضرورة – كما كان سبينوزا يعلم – نغدو أحرارا ، لأننا نقبل . والناقد الدوجماطيقى الذى يضع قاعدة أو يؤكد قيمة إنما يترك عمله ناقصا . ذلك أن أمثال هذه التقريرات يمكن فى أغلب الأحيان أن تبرر على أساس أنها توفير للوقت ولكن الناقد لا ينبغى فى المسائل ذات الأهمية القصوى أن يعمد إلى الإكراه ولا ينبغى له أن يحكم بأن هذا أسوأ أو أحسن . عليه ببساطة أن يجلو الأمور وسيصدر القارىء الحكم الصائب بنفسه .

ومرة أخرى ، نجد أن الناقد « التكنيكى » الخالص – أى الناقد الذى يكتب ليشرح جديدا أو لينقل درسا ما إلى ممارسى أحد الفنون – لا يمكن أن يدعى ناقدا ، إلا بالمعنى الضيق لهذه

الكلمة . إنه قد يحلل مدركات حسية ، أو وسائل إثارة مدركات حسية ، ولكن هدفه محدود ، وليس هو الممارسة المنزهة عن الغرض للعقل . إن ضيق الهدف يسهل رصد مزية العمل أو ضعفه . وحتى هؤلاء الكتاب ، لا يوجد منهم سوى عدد بالغ القلة - بحيث إن « نقدهم » عظيم الأهمية ، وفى نطاق حدوده . حسبنا هذا عن كامبيون . فدرايدن أكثر منه تنزها عن الغرض بكثير : وهو يبين عن ذكاء حر كبير ، ومع ذلك نجد أنه حتى درايدن - أو أى ناقد أدبى من القرن السابع عشر - ليس بالذهن الحر تماما إذا قورن مثلا بذهن من نوع ذهن لاروشفوكو . فثمة دائما اتجاه إلى التشريع أكثر منه إلى البحث ، اتجاه إلى تنقيح القوانين المقررة ، بل قلبها ، ولكن بهدف إعادة البناء من المواد نفسها ، والذهن الحر هو ذلك الذى يكون مكرسا للبحث تماما .

ومرة أخرى نجد أن كولردج الذى كانت قدراته الطبيعية وبعض إنجازاته ألمع فيما يحتمل من قدرات أى ناقد حديث آخر لا يمكن أن يعد ذكاء حرا تماما . وطبيعة القيد فى حالته مختلفة تماما عن تلك التى كانت تحد نقاد القرن السابع عشر ، وأشد شخصية بكثير . لقد كانت اهتمامات كولردج الميتافيزيقية صادقة تماما ، وكانت - كأغلب الاهتمامات الميتافيزيقية - مسألة تتعلق بالوجدان . غير أن الناقد الأدبى لا يجب أن يكون له انفعالات غير تلك التى يثيرها فيه العمل الفنى فورا - وهذه الانفعالات (كما أشرت) ، ربما لم يكن من الواجب ، إذا كانت سليمة ، أن تدعى انفعالات على الإطلاق . إن كولردج ميال إلى أن يستميح بيانات النقد عذرا ويثير الشك فى أنه قد صرف إلى مطاردة ميتافيزيقية . ولا يلوح دائما أن غايته هى العودة إلى العمل الفنى بإدراك زائد واستمتاع متعمق ، لأنه أشد وعيا . إن مركز اهتمامه متغير ، ومشاعره تشوبها الشوائب . إنه أكثر « فلسفية » ، بالمعنى الاختصاصى لهذه الكلمة ، من أرسطو . ذلك أن كل ما يقوله أرسطو يجلو الأدب الذى كان مناسبة قوله . ولكن كولردج لا يفعل ذلك إلا بين الحين والحين وهذا مثل آخر لتأثير الانفعالات الضار .

لقد أوتى أرسطو ما يعرف باسم الذهن العلمى - ولما كان هذا الذهن نادرا بين العلماء إلا على صورة شذرات ، فربما كان من الأفضل أن ندعوه باسم الذهن الذكى . ذلك أنه ما أفضل من ذكاء غير هذا ، وعلى قدر ما يكون الفنانون ورجال الأدب أذكياء (ولنا أن نشك فيما إذا كان مستوى ذكاء رجال الأدب فى مثل ارتفاعه بين رجال العلم) ينتمى ذكاؤهم إلى هذا النوع . لقد كان سانت - بوف عالما فى وظائف الأعضاء بحكم تدريبه ، ولكن ربما كان ذهنه - شأنه فى ذلك شأن المتخصص العادى فى العلم - محدود الاهتمامات ، ولم تكن هذه الاهتمامات منصبة ، فى المحل الأول ، على الفن . ولئن كان ناقدا ، فلا ريب فى أنه كان ناقدا بالغ الجودة ، ولكن لنا أن ننتهى إلى أنه ظفر باسم آخر . ومن بين كل النقاد المحدثين ربما كان ريمى دى جورمون هو الذى ظفر بالقسم الأكبر من ذكاء أرسطو العام . وإذ كان هاويا - وإن يكن هاويا بالغ القدرة - فى علم وظائف الأعضاء ، فقد جمع إلى حد ملحوظ بين الحساسية واللوذعية والحس بالحقيقة والحس بالتاريخ وقوة التعميم .

ونحن نفترض أن لدينا ملكة حساسية أعلى . ولدى الحساسية الواسعة والعميقة ، لاتعنى القراءة مجرد مرعى أوسع نطاقا . فليس هناك مجرد تزايد للفهم ، يترك الانطباع الأصلى الحاد بلا تغيير . إن الانطباعات الجديدة تعدل الانطباعات المتلقاة من الموضوعات التى عرفت . والانطباع بحاجة إلى أن يتجدد على نحو مستمر ، بانطباعات جديدة ، لكى يعيش أساسا ، وهو بحاجة إلى أن يتخذ مكانه فى نسق للانطباعات . ويجنح هذا النسق إلى أن يفصح عنه فى تقرير معمم للجمال الأدبى .

هناك على سبيل المثال عدة أبيات وثلاثيات متناثرة فى « الكوميديا الإلهية » بوسعها أن تصل حتى بالقارىء المبتدىء والذى لا يعرف إلا جذور اللغة بما يكفى لأن يحيل المعنى إلى انطباع بجمال طاغ . وقد يكون هذا الانطباع من العمق إلى الحد الذى لا تتمكن معه أى دراسة وفهم تاليين من تعميقه ، غير أن الانطباع يكون ، عند هذه النقطة ، انفعاليا : فالقارىء ، فى غمرة الجهل الذى نفترضه ، عاجز عن أن يميز الشعر من الحالة الانفعالية التى أثارها فيه الشعر ، وهى حالة لاتعدو أن تكون انغماسا فى انفعالاته الخاصة . إن الشعر قد يكون منبها عارضا . وغاية المتعة الشعرية إنما هى تأمل صرف ، تزال منه كل مصادفات الوجدان الشخصى ، وبهذا نرمى إلى أن نرى الموضوع على حقيقته فى الواقع ، ونجد معنى لكلمات أرنولد . وبدون مجهود ، هو بمثابة مجهود عقلى إلى حد كبير ، نعجز عن أن نصل إلى هذه المرحلة من الرؤية : الحب العقلى لله :

amor intellectualis Dei

.

وقد تلوح هذه الاعتبارات ، إذ تصاغ بهذا الشكل العام ، أقوالا متداولة . ولكنى إخال أن من المناسب دائما أن نوجه النظر إلى الخرافة الكسول التى تقول بأن التذوق شىء والنقد « الذهنى » شىء آخر . إن التذوق ، فى علم النفس الرائج ، ملكة ، والنقد ملكة أخرى ، ومهارة جدبية تقيم صقالات نظرية على مدركات المرء أو مدركات غيره . وعلى النقيض من ذلك نجد أن التعميم الحقيقى ليس شيئا مفروضا على تجمع المدركات من فوق ، وذلك لأن المدركات - فى الذهن المتلوق تلوقا حقيقيا - لاتتراكم على شكل كتلة ، وإنما تشكل نفسها على صورة تركيب ، والنقد تقرير باللغة لهذا التركيب . إنه تنمية للحساسية . ومن ناحية أخرى نجد أن النقد الردىء هو ذلك الذى ليس سوى تعبير عن الانفعال . والأشخاص الانفعاليون - كسماسرة البورصة والسياسيين ورجال العلم وبضع أناس آخرين ممن يغبطون أنفسهم على أنهم غير انفعاليين - يكرهون أو يعجبون بعظماء الكتاب كسبينوزا وستندال بسبب « برودهم » .

لقد ألزم كاتب هذه المقالة نفسه ، ذات مرة ، بقول مؤداه أن « الناقد الشاعر ينقد الشعر لكى يخلق شعرا » . وهو الآن

يميل إلى الاعتقاد بأن النقاد « التاريخيين » و « الفلسفيين » من الأفضل أن يطلق عليهم ببساطة اسم المؤرخين والفلاسفة . أما عن الباقين ، فليس هناك سوى درجات متنوعة من الذكاء . من العقيم أن نقول إن النقد لأجل الخلق أو إن الخلق لأجل النقد . ومن العقيم كذلك أن نفترض أن هناك عصورا للنقد وعصورا للخلق ، كما لو كنا بانغماسنا فى ظلمة عقلية نأمل فى أن نجد نورا روحيا . إن هذين الاتجاهين للحساسية يكملان بعضهما . ولما كانت الحساسية أمرا نادرا وغير شائع ومرغوبا فيه ، فلنا أن نتوقع أن يجتمع الناقد والفنان الخالق فى شخص واحد ، فى كثير من الأحيان .

إمكانية مسرحية شعرية (١٩٢٠)

إن الأسئلة عن السبب فى أنه ليس ثمة مسرحية شعرية اليوم ، والطريقة التى فقدت بها خشبة المسرح كل إمساك بناصية فن الأدب ، والسبب فى أنه يكتب مثل هذا العدد الكبير من المسرحيات الشعرية التى لا يمكن قراءتها - إن قرئت أساسا - دون متعة ، قد غدت أسئلة بلا طعم ، بل أكاديمية تقريبا . فالنتيجة التى ينتهى إليها عادة هى إما أن « الأوضاع » أشد مما يمكننا مواجهته ، أو أننا فى الواقع نؤثر أنماطا أخرى من الأدب ، أو ببساطة أننا محرومون من الإلهام . أما عن هذا البديل الأخير ، فليس ثمة ما يحدونا إلى الظن به . وأما عن الثانى ، فأى نمط نفضل ؟ وأما عن الأول فليس هناك من أرانى قط « أوضاعا » ، إلا من أكثر الأنواع سطحية . والأسباب التى تدعو إلى إثارة المسألة من جديد هى أولا أن غالبية - بل ربما عددا كبيرا بالتأكيد - من الشعراء لا يتطلعون إلى خشبة المسرح . وثانيا - أنه يلوح أن جمهورا ليس بالقليل يريد مسرحيات شعرية . ومن المحقق أن ثمة تعطشا مشروعا - ليس مقصورا على أشخاص قلائل - لا نستطيع سوى المسرحية الشعرية له إشباعا . ومن المحقق أن على الاتجاه النقدى أن يحاول تحليل الأوضاع وغير ذلك من البيانات . ولئن برز إلى النور عائق نهائى ، فإنه ليجمل بالفحص أن يساعدنا - على الأقل - على تحويل أفكارنا إلى مساع أخرى أكثر جدوى ، أما إذا ثبت عدم وجود مثل هذا العائق ، فقد يكون لنا أن نأمل فى أن نصل - فى نهاية المطاف - إلى تقرير للأوضاع التى يمكن أن تغير . ومن المحتمل أن نكتشف أن لعجزنا مصدرا أعمق : فالفنون قد ازدهرت فى بعض العصور دون أن تكون هناك دراما ، ومن المحتمل أن نكون عاجزين كلية ؛ وفى تلك الحالة ، لن يكون المسرح هو مكمن الداء ، وإنما - فى كل حال - أحد أعراضه .

ومن وجهة نظر الأدب نجد أن المسرحية ليست إلا صورة واحدة من بين عدة صور شعرية . فالملحمة والموال وأغنية المآثر البطولية Chanson de geste وأشكال الشعر البروفنسالى والتوسكانى قد وصلت كلها إلى الاكتمال ، بخدمة مجتمعات معينة . وأشكال أوفيد وكاتولوس وبروبرتيوس قد خدمت مجتمعا مختلفا ، ومن بعض النواحى أشد تمدينا ، من أى من هذه المجتمعات . وفى مجتمع أوفيد ، كانت المسرحية ، كشكل فنى ، هينة الشأن نسبيا . ومع ذلك فإن المسرحية ربما كانت أبقى من سائر الأشكال وأقدرها على تحقيق تنوع أكبر والتعبير عن أنماط من المجتمع أكثر تنوعا . لقد تنوعت المسرحية ، على نحو ملحوظ ، فى إنجلترا وحدها ، غير أنه عندما تبين ذات يوم أن الحياة قد فارقتها ، ماتت أيضا الأشكال التالية التى تمتعت بحياة عابرة . ولست على استعداد لأن أقوم بمسح تاريخى ، ولكنى خليق بأن أقول إن عملية تشريح المسرحية الشعرية بعد الوفاة قد قام بها تشارلز لام كما قام بها غيره . ذلك أن أى شكل لا يموت تماما إلا حين يعرف عنه ذلك . وقد جلب لام ، بنبشه بقايا الحياة الدرامية فى أوج اكتمالها ، وعيا بالهوة الكبرى التى تفصل بين الحاضر والماضى . وكان من المحال أن نؤمن ، بعد ذلك ، بـ «تقليد» درامى . لقد كانت علاقة قصيدة بيرون «الشعراء الإنجليز» وقصائد كراب بعمل بوب بمثابة تقليد متصل ، ولكن علاقة مسرحية «آل تشنشى» بالمسرحية الإنجليزية العظيمة تكاد تشبه علاقة إعادة التركيب بالأصل . إننا حين نفقد التقليد نفقد قبضتنا على الحاضر ، غير أنه على قدر ما كان ثمة أى تقليد دراهى فى أيام شلى ، لم يكن هناك ما يستحق الإبقاء عليه . إنه الاختلاف بين المحافظة على الشىء وترميمه .

لقد كان العصر الإليزابيثى فى إنجلترا قادرا على أن يتشرب كمية كبيرة من الأفكار الجديدة والصور الجديدة ، مستغنيا تقريبا عن التقاليد ؛ لأنه كان يملك هذا الشكل العظيم الخاص به والذى كان يفرض نفسه على كل شىء يقع تحت يده . ونتيجة لذلك ، نجد أن شعر مسرحياتهم المرسل كان يحقق حذقا ووعيا ، بل قوة ذهنية ، لم يتمكن أى شعر مرسل منذ ذلك الحين من أن ينميها أو حتى يعيدها . وفيما عدا ذلك ، كان العصر خشنا أو متحذلقا أو فظا ، إذا قورن بما يناظره فى فرنسا أو إيطاليا . لقد تكونت لدى القرن التاسع عشر انطباعات كثيرة جديدة ، ولكنه لم يكن لديه شكل يحصرها فى نطاقه . وقد صنع رجلان هما وردزورث وبراونتج أشكالا لنفسيهما - أشكالا شخصية ، فى «الرحلة» و «سورديلو» و «الخاتم» و «الكتاب» ، و «مونولوجات درامية» ، غير أنه ليس بوسع أحد أن يبتكر شكلا ، ويخلق ذوقا لتذوقه ، ويصل به إلى مرحلة الكمال أيضا . لقد عمد تنيسون ، الذى لا نزاع على أنه كان خليقا بأن يكون أستاذا مثاليا للأشكال الثانوية ، إلى إنتاج نماذج كبيرة على آلة . أما عن كيتس وشلى فقد كانا أصغر سنا من أن يحكم عليهما ، وكانا يجربان شكلا بعد آخر .

ومن المحقق أن هؤلاء الشعراء كانوا مُلزمين بأن يستهلكوا طاقة كبيرة فى هذا البحث عن الشكل ، وهو ما لا يمكن قط أن يؤدى إلى نتيجة مرضية تماما . لم يكن هناك سوى دانتى واحد ، وقد كان دانتى ، فى نهاية المطاف ، منتفعا بسنوات من الممارسة لأشكال استخدمها وغيرها عدد من معاصريه وأسلافه ، ولم يبدد سنوات شبابه فى ابتكارات عروضية ، بحيث إنه عندما وصل إلى «الكوميديا» Comedia كان يعرف كيف يذهب يمينا وشمالا . إن

دونك تعطى في يدك شكلا خاما ، قابلا لضروب من التهذيب لا حصر لها ، وأن تكون الشخص الذى يرى إمكانات هذا الشكل - لقد كان شكسبير محظوظا جدا . وربما كان التوق إلى معطى donnée من هذا النوع هو الذى يجتذبنا نحو سراب المسرحية الشعرية فى الوقت الحاضر .

غير أنه من المشكوك فيه جدا ، الآن ، أن يكون فى هذا الجيل أكثر من اثنين أو ثلاثة قادرين ، بأقل درجة ، على الاستفادة من هذه المزايا ، لو أنهم وهبوها . ثمة ، على الأكثر ، اثنان أو ثلاثة يكرسون أنفسهم فعلا لهذا البحث عن الشكل ، ولا يجدون سوى القليل أو لا شىء من الاعتراف العام بهم . إن خلق شكل ليس مجرد ابتداع صور أو قافية أو إيقاع . وإنما هو أيضا إدراك لكل المحتوى الذى يلائم هذه القافية أو الإيقاع . وليست السوناتة الشكسبيرية مجرد قالب على هذا النحو أو ذاك ، وإنما هى طريقة دقيقة للتفكير والإحساس . والإطار الذى زود به الكاتب المسرحى فى العصر الإليزابيثى لم يكن مجرد شعر مرسل أو مسرحية ذات خمسة فصول أو مسرحا إليزابيثيا ، ولم يكن مجرد حبكة ، حيث إن الشعراء كانوا يدمجون ويعيدون الإقامة ويعدون أو يبتكرون ، على ما تقتضيه المناسبة . لقد كان أيضا هو الـ [illegible] نصف المتشكل ، أى «مزاج العصر» (وهى عبارة غير مرضية) ; استعداد وعادة من جانب الجمهور للاستجابة إلى منبهات معينة . وثمة كتاب ينبغى كتابته عن الأشياء الشائعة فى أى حقبة درامية عظيمة ، عن معالجة القدر أو الموت ، عن تردد الحالة النفسية أو النغمة أو الموقف . وسنرى عند ذلك ضآلة ما كان على كل شاعر أن يفعله ، فقد كان حسبه أن يفعل ما يكفى لجعل مسرحيته ملكا له ، أو ما كان ضروريا أساسا لجعلها مختلفة عن مسرحية أى شخص آخر . وحين يتوافر هذا القصد فى الجهد ، يمكن أن نحصل على مجموعة متنوعة - بل كبيرة - من الشعراء المجيدين ، فى العصر نفسه . ربما لم تكن العصور العظيمة قد أنتجت مواهب أكثر بكثير من تلك التى أنتجها عصرنا ، ولكن عدد المواهب التى بلحت فيها ربما كان أقل .

والآن فإنه فى عصر يعوزه الشكل ليس أمام الشاعر الثانوى إلا أمل ضئيل جدا فى أن يحقق أى شىء جدير بالتحقيق . وعندما أقول : ثانوى فإنى أعنى شعراء بالغى الجودة بالتأكيد ، كأولئك الذين يملأون المنتخبات اليونانية وكتب الأغانى فى العصر الإليزابيثى ، بل شاعرا من طراز هريك ، ولكنى لا أعنى مجرد شعراء الدرجة الثانية ، لأن لدنلم وولر أهمية أخرى تماما ، حيث إنهما يشغلان نقطا فى تطور شكل رئيسى . فحينما يكون كل شىء معدا للشاعر الثانوى كى يفعله ، يمكن له فى كثير من الأحيان أن يقع على اكتشاف trouvaille ما ، حتى فى الدراما : وبيل وبروم أمثلة لذلك . أما فى أوضاعنا الحاضرة ، فإن على الشاعر الثانوى أن يؤدى أكثر مما ينبغى . وهذا يفضى إلى سبب آخر لعجز عصرنا فى مضمار المسرحية الشعرية .

إن الأدب الباقى تقديم دائما : فهو إما أن يكون تقديما لفكر ، أو تقديما لإحساس عن طريق تقرير لأحداث فى الأفعال الإنسانية أو لموضوعات فى العالم الخارجى . وفى الآداب الباكرة - إذا أردنا تجنب كلمة : الكلاسيكية - نجد كلا من هذين النوعين ، وأحيانا ما نجد - كما هو الشأن مع بعض محاورات أفلاطون - مركبات فاتنة من هذين الاثنين . إن أرسطو يقدم فكرا رده إلى هيكله الأساسى ، وإنه لكاتب عظيم . ومسرحية أجا ممنون أو ماكبث هى بالمثل تقرير ، ولكن لأحداث . إنهما من عمل «الذهن» بقدر ما كانت كتابات أرسطو من عمل الذهن . وهناك أعمال فنية أحدث عهدا يتوافر فيها هذا العنصر العقلى نفسه ، الذى نجده فى أعمال إيسخولوس وشكسبير وأرسطو : ورواية «التربية العاطفية» من هذه الأعمال . فإنك لو قارنتها بكتاب من نوع «سوق الأباطيل» لوجدت أن المجهود العقلى قد تمثل ، إلى حد كبير ، فى عملية تنقية ، واستبعاد قسم كبير سمح له ثاكرى بأن يدخل فى عمله ، ونكوص عن التأمل ، ووضع ما يكفى فى التقرير ، بحيث لا تعود هناك ضرورة للتأمل . وحالة أفلاطون أقدر على توضيح هذه المسألة . خذ محاورته المسماة «ثيتيتوس» . إن أفلاطون يعطينا ، فى كلمات افتتاحية قليلة ، مشهدا وشخصية وإحساسا تلون الحديث التالى ، ولكننا لا نتدخل فيه : فالمهاد المحددة ، والنظرية المستغلقة فى المعرفة التى يعرضها فيما بعد ، تتعاون دون فوضى . وإنى لأتساءل : هل بوسع أى كاتب معاصر أن يبدى مثل هذه السيطرة (على مادته) ؟

وفى القرن التاسع عشر ، كشفت عقلية أخرى عن نفسها النقاب ، وإنها لواضحة فى قصيدة بالغة الاقتدار واللمعان ، هى قصيدة «فاوست» لجوته . إن مفيستوفيليس مارلو مخلوق أبسط من مفيستوفيليس جوته . بيد أن مارلو ، على الأقل ، قد ركزه - بكلمات قليلة - فى تقرير . إنه ماثل هناك و (عرضا) يجعل شيطان ملتون زائدا عن الحاجة . أما شيطان جوته فيبعث بنا حتما إلى جوته . إنه يجسد فلسفة . والعمل الفنى لا يجمل به أن يفعل ذلك : وإنما ينبغى عليه أن يحل محل الفلسفة . ومعنى هذا أن جوته لم يضح أو يكرس فكره لصنع المسرحية ، وإنما ما زالت المسرحية وسيلة . وقد تكرر هذا النمط من الفن المختلط على أيدى رجال أقل - بما لا يقاس - من جوته . وقد رأينا عملا آخر مرموقا من هذا النمط ، هو «بيرجنت» . ولدينا مسرحيات السيد ميترلنك والسيد كلوديل[٢] .

إننا نجد فى أعمال ميترلنك وكلوديل من ناحية ، وفى أعمال السيد برجسون من ناحية أخرى ، ذلك الخلط بين الأجناس الذى يستمتع به عصرنا . فكل عمل من أعمال الخيال ينبغى أن تكون له فلسفة ، وكل فلسفة ينبغى أن تكون عملا فنيا - وكم من المرات سمعنا أن السيد برجسون فنان ! إن هذا مما يفخر به جواريوه . وما تعنيه كلمة «فن» بالنسبة لهم ، هو موضع الخلاف . إن ثمة أعمالا فلسفية معينة يمكن أن توصف بأنها أعمال فنية : كقسم كبير من أرسطو وأفلاطون وسبينوزا وأجزاء من هيوم وكتاب «أصول المنطق» للسيد برادلى ، ومقالة السيد رسل عن «الإشارة» : حيث نجد فكرا واضحا صيغ صياغة جميلة . غير أن هذا ليس هو ما يعنيه المعجبون ببرجسون أو كلوديل أو ميترلنك (وفلسفة هذا الأخير قد صارت بالية بعض الشىء) . إنهم يعنون ، على وجه الدقة ، ما ليس بالواضح ،

وإنما هو منبه انفعالى . ولما كان مزيج الفكر والرؤية يقدم مزيدا من التنبيه ، لأنه يوحى بهذين الأمرين معا ، فإنه لا مفر للفكر الواضح والتقرير الواضح لموضوعات معينة ، من أن يتلاشيا كلاهما .

إن «الفكرة» أو الفلسفة غير المتمثلة ، أو الفكرة - الانفعال إنما توجد أيضا فى المسرحيات الشعرية التى كانت بمثابة محاولات حية الضمير لأقلمة بناء حقيقى ، أثينى أو إليزابيثى ، مع الشعور المعاصر . وهى تتمثل أحيانا فى محاولة تعويض نقص البناء ببناء داخلى : «ولكن أهم شىء هو بناء الأحداث . لأن المأساة محاكاة لا للبشر وإنما للفعل وللحياة ، والحياة تتكون من أفعال ، وغايتها نمط من الفعل وليس صفة»[٣] .

إن لدينا من ناحية المسرحية «الشعرية» التى تحاكى المسرحية اليونانية أو تحاكى المسرحية الإليزابيثية أو المسرحية الفلسفية الحديثة . ومن ناحية أخرى هناك ملهاة «الأفكار» من شو إلى جولزويردى نزولا إلى الملهاة الاجتماعية العادية . إن فى أكثر هزليات جترى تفككا فكرة أو تعليقا تافها على الحياة قد وضع فى فم إحدى الشخصيات عند نهاية المسرحية . ويقال إن خشبة المسرح يمكن أن تستخدم فى عدد متنوع من الأغراض وإنها ربما لم تكن تتحد مع فن الأدب إلا فى واحد فقط من هذه الأغراض : إن المسرح الصامت يمثل إحدى الإمكانات (ولست أعنى بقولى هذا السينما) والباليه إمكان واقع (وإن تكن لا تنال ما فيه الكفاية من التغذية) والأوبرا مؤسسة ، غير أنه حينما يكون لديك «محاكاة للحياة» على خشبة المسرح مع كلمات ، فإن المعيار الوحيد الذى يمكننا أن نسمح به هو معيار العمل الفنى الذى يرمى إلى الحدة نفسها التى يرمى إليها الشعر وسائر أشكال الفن . ومن وجهة النظر هذه فإن المسرحية الشوئية هجينة كالمسرحية المترلنكية ولا حاجة بنا إلى أن ندهش من انتمائها إلى الحقبة الزمنية نفسها . إن كلا الفلسفتين ترويج شعبى . ففى اللحظة التى تتحول فيها فكرة من حالتها الخالصة لكى يفهمها الذكاء الأدنى تفقد صلتها بالفن ولا يمكن أن تظل خالصة إلا عند تقريرها ببساطة على شكل حقيقة عامة أو عند تحويلها كما حول فلوبير موقفه من البرجوازية الصغيرة فى رواية «التربية العاطفية» **Education Sentimentale** . لقد تطابقت هناك مع الواقع إلى الحد الذى لم يعد معه بمستطاعك أن تشير إلى كنه هذه الفكرة .

وليس الأمر الأساسى بطبيعة الحال هو أن تكتب المسرحية نظما أو أن نتمكن من أن نخفف إعجابنا بالهزلية العريضة ، وذلك بأن نحضر بين الحين والحين أداء لإحدى مسرحيات يوريبيديز حيث تباع ترجمة الأستاذ مرى عند باب المسرح . فالأمر الأساسى هو أن تضع على خشبة المسرح هذا التقرير الدقيق للحياة الذى هو فى الوقت نفسه وجهة نظر وعالم - عالم أخضعه ذهن المؤلف لعملية تبسيط كاملة - ولست أرى أن أى مسرحية تجسد «فلسفة» المؤلف (كمسرحية «فاوست») أو تقدم أى نظرية اجتماعية (كمسرحيات شو) تستطيع أن تشبع هذه المتطلبات برغم أنه قد يكون ثمة مكان متروك لشو إن لم نقل لجوته . وعالم إبسن وعالم تشيكوف ليسا مبسطين إلى الحد الكافى أو عالميين .

وأخيرا ينبغى علينا أن ندخل فى حسباننا عدم ثبات أى فن - المسرح ، أو الموسيقى ، أو الرقص - يعتمد على أن يقدمه مؤدون . إن تدخل المؤدين يدخل تعقيدا للظروف الاقتصادية من المحتمل فى حد ذاته أن يكون له أثر ضار . ويكاد يكون من المحتم أن يحدث صراع لا شعورى ، إن كثيرا أو قليلا ، بين الخالق والمفسر . إذ يكاد يكون من المحقق أن اهتمام المفسر سيتركز على ذاته : وإن أبسط معرفة بالممثلين والموسيقيين لتشهد بهذه الحقيقة . إن المؤدى ليس شغوفا بالشكل وإنما بالفرص التى تمكنه من إظهار براعته أو بتوصيل «شخصيته» . وربما كان انعدام الشكل والافتقار إلى الوضوح والتمييز الذهنى فى الموسيقى الحديثة وقوة الاحتمال الجسدى الكبير والتدريب الجسمانى الذى كثيرا ما يتطلبه علامات لانتصار المؤدى ، وربما كان اكتمال انتصار الممثل على المسرحية يتمثل فى أعمال جترى .

ومن المحقق أنه لا يمكن إنهاء هذا الصراع عن طريق الهزيمة الكاملة لمهنة الممثل . ذلك أن المسرح يتوسل إلى متطلبات عدة بالإضافة إلى تطلب الفن وذلك لكى يكون أمرا ممكنا . ونحن نحتاج أيضا لسوء الحظ إلى شىء أكبر من كائنات آلية مهذبة . وقد بذلت فى بعض الأحيان محاولات لـ «الالتفاف» حول الممثل ولاحتوائه فى مسرحيات القناع ولإقامة بضع «مواضعات» يرتطم بها بل تنمية سلالات صغيرة من الممثلين لمسرحيات فنية خاصة . وهذا التدخل فى عمل الطبيعة قلما ينجح ؛ فالطبيعة تنتصر عادة على هذه العقبات . ولعل أغلبية المحاولات التى ترمى إلى تركيب المسرحية الشعرية قد بدأت من الطرف الخاطىء : فهى قد وجهت إلى الجمهور الصغير الذى يريد «الشعر» : (و«الناشئون» كما يقول أرسطو «فى الفن يصلون إلى صقل اللفظ ودقة التصوير قبل أن يتمكنوا من بناء الحبكة») . لقد كانت المسرحية الإليزابيثية موجهة إلى جمهور يريد تسلية من نوع خام ولكنه كان بحيث يتحمل قدرا طيبا من الشعر . ومشكلتنا ينبغى أن تكون تناول شكل من أشكال التسلية وإخضاعه للعملية التى تخلقه عملا فنيا . وربما كان الممثل الهزلى لصالات الموسيقى هو خير مادة لذلك . وإنى لأدرك أن من الخطر تقديم مثل هذا الاقتراح لأنه فى مقابل كل شخص واحد يحتمل أن ينظر إليه بعين الجد يوجد اثنا عشر صانع ألاعيب خليق بأن يثب ليجمش المجتمع الجمالى ويبعث فيه رعشة وهاهاة هو فى جديد . وقلائل جدا هم الذين يعالجون الفن معالجة جادة . هناك من يعالجونه بترصن وسيستمرون فى كتابة ضروب من المحاكاة الشعرية ليوريبيديز وشكسبير . وهناك آخرون ينظرون إليه على أنه مزحة .

ترجمة : ماهر شفيق فريد

---

(١) «دراسات فى المسرحية الإليزابيثية» : بتأليف آرثر سايمونز .

(٢) يحمل بى أن أستثنى «الأسر الحاكمة» . فهذه البانوراما العملاقة لا يكاد يمكن وصفها بأنها ناجحة ، وإنما هى أساسا محاولة لتقديم رؤية ، وهى «تضحى» بالفلسفة فى سبيل الرؤية ، مثلما يفعل كل مسرح عظيم ، وقد أدرك السيد هاردى مادته كشاعر ، وفنان .

(٣) «فن الشعر» ، الكتاب السادس ، ٩ ، ترجمة : بوتشر .

رسائل جامعية

نعرض فى هذا العدد رسالة الدكتوراه التى تقدمت بها الباحثة ألفت كمال الروبى إلى قسم اللغة العربية وآدابها بكلية البنات بجامعة عين شمس وموضوعها «نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى حتى ابن رشد» وتتناول الدراسة الكندى ، والفارابى وأبو بكر الرازى ، وابن سينا ، وابن باجة ، وابن طفيل ، وابن رشد ، وابن مسكويه ، وإخوان الصفا بوصفهم يمثلون وحدة متماسكة فى تاريخ الفكر الإسلامى .

رسالة دكتوراه

نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى حتى ابن رشد

ألفت الروبى

عنى الفلاسفة المسلمون - على نحو يميزهم عن النقاد العرب القدماء - بتفسير الظاهرة الأدبية فى مجال الشعر بخاصة ، وبصياغة القوانين التى تحكمها وتسيرها وتحدد أشكالها وغاياتها ؛ بل توجهت مطامعهم إلى محاولة استخلاص القوانين الكلية للشعر مطلقاً ، التى يشترك فيها الشعر لدى جميع الأمم على اختلافها . ومن ثم تركزت جهودهم النقدية فى التنظير للشعر ، بعد أن فصلوا بين النقد النظرى والنقد العملى ، وجعلوا النظر فى الشعر من حيث هو «كلام مخيل» ، والقوانين التى تلتئم على أساسها صناعته ، أمرا يخص المنطقى وحده . ومن هنا فإنهم أخضعوا النظر فى الشعر للنظر العقلى الفلسفى ؛ ومن هذه الزاوية كانت نظرتهم إلى الشعر .

وقد توصلت هذه الدراسة إلى أن هؤلاء الفلاسفة تمثلوا نسقا متكاملا للشعر ، وأن هذا النسق يتحدد فيه تصورهم لماهية الشعر وطبيعته ومهمته وأدواته . وكذلك انتهت هذه الدراسة إلى أن هناك علاقة وطيدة بين هذا النسق ونسقهم الفلسفى الشامل ، بحيث يصعب الفصل بين النظر إلى الشعر من زاوية إبداعه أو تأثيره أو طبيعته الخاصة ، وذلك البناء الفلسفى . وكان هذا الارتباط هو السبب الرئيسى فى أن تشكل أقوالهم وتصوراتهم المتفرقة عن الشعر نسقا متكاملا مترابط الأجزاء ، يترتب فيه كل جزء على آخر ؛ بحيث أمكن لهذه الدراسة أن تستخدم فى وصف عملهم مصطلحا حديثا هو مصطلح «نظرية الشعر» ، على الرغم من أن أولئك الفلاسفة لم يعرفوه .

ولم تكن الغاية من استخدام مصطلح «نظرية الشعر» هى المصادرة بفرض آراء أو أفكار مسبقة على ما خلفه الفلاسفة من تصورات عن الشعر ، بل كانت الغاية هى رصد جهود الفلاسفة بشتى زواياها ، وربط النتائج بمقدماتها ، بقصد إيضاح كل ما فيها من مواضع للاتفاق أو الاختلاف ، ومحاولة الاكتفاء فى ذلك بالوصف دون التقييم ؛ ذلك أن الهدف الأساسى من هذه الدراسة هو الكشف عن جانب من جوانب تراثنا النقدى لم يزل مغمورا ، ألا وهو تناول الفلاسفة المسلمين للظاهرة الشعرية .

وقد آثرت هذه الدراسة أن تقصر مفهومها للفلاسفة المسلمين على الفلاسفة الخلص الذين لم يكونوا موضع خلاف فى كونهم فلاسفة ، سواء عند الباحثين المحدثين أو القدماء . وعلى هذا يصبح الفلاسفة المسلمون الذين تقصدهم هذه الدراسة هم الكندى والفارابى وأبو بكر الرازى وابن سينا وابن باجة وابن طفيل وابن رشد ، فضلا عن ابن مسكويه وإخوان الصفا . وقد شكل هؤلاء الفلاسفة فى مجموعهم وحدة متماسكة فى تاريخ الفكر الإسلامى ، على الرغم من التفاوت الزمنى بينهم ، واختلاف بيئاتهم المكانية التى وجدوا فيها . وعلى هذا الأساس حددت هذه الدراسة لنفسها الامتداد الزمنى للفلاسفة المسلمين بدءا بالكندى وانتهاء بابن رشد .

ولم تضع هذه الدراسة فى حسبانها أنها سوف تتعامل مع تصور الفلاسفة المسلمين للشعر بمنطق تاريخى تطورى بقدر ما تعنى بمعالجة تلك التصورات بوصفها نسقا متكاملا ؛ ذلك أن هؤلاء الفلاسفة عوملوا فى تراث الثقافة العربية الإسلامية على أنهم وحدة وظاهرة متماسكة .

ومن هنا كان التركيز على الكشف عن نسق الفلاسفة الكلى للشعر ، والوقوف على المنطق الداخلى الذى يحكمه ، ثم الكشف عن علاقة هذا النسق بنسقهم الفلسفى الشامل .

والمقولة الأساسية التى صدرت عنها هذه الدراسة هى أن الفلاسفة المسلمين ليسوا شراحا ولا نقلة للتراث اليونانى أو أرسطو على وجه التحديد ، ومن ثم فقد عالجت تصوراتهم للشعر من زاوية التعامل معهم بوصفهم أصحاب بناء فلسفى خاص بهم ، وأن هذا البناء غير قائم على التلفيق أو التوفيق بين الشريعة الإسلامية والفلسفة اليونانية ، أو المزج بينهما ، بل قائم على أساس النظر العقلى الخالص الذى يسعى إلى وضع حلول لإشكاليات طرحها واقعهم المعيش آنذاك .

ولهذا لم تقف هذه الدراسة عند رصد التأثير أو التأثر ، وبخاصة تأثير الفلاسفة اليونانيين ، أو تحديد مواضع إساءة الفهم أو عدمه ، وإن أخذت فى حسبانها أن أرسطو وغيره من ممثلى الثقافة اليونانية كانوا من أهم الأصول الثقافية التى اعتمدها العرب المسلمون فى تكوين مفاهيمهم النظرية للشعر ؛ حيث ناقشوا الأفكار الأرسطية من زاوية اهتمامهم الخاص بالشعر ، وتصورهم الذاتى لطبيعته ، وتحديدهم لمهمته ، وما ينبغى أن يلتزم به من قوانين عند إبداعه ، فضلا عن انشغالهم بقضايا خاصة بالشعر العربى نفسه .

وقد جاءت تصورات الفلاسفة عن الشعر متناثرة فى مؤلفاتهم الفلسفية ، سواء كانت شروحا أو تلخيصات للمؤلفات الأرسطية وغيرها . ذلك أنهم لم يخصصوا مؤلفات بعينها للشعر ، فيما عدا شرحى ابن سينا وابن رشد لكتاب فن الشعر لأرسطو ، وبعض الرسائل القصيرة للفارابى . ومن هنا فقد قامت هذه الدراسة باستقراء تلك المؤلفات المتعددة فى الطبيعيات والإلهيات والرياضيات والصناعة المدنية ، واستخلاص كل ما جاء عن الشعر فى ثناياها .

وكشفت هذه الدراسة عن نسقهم الشعرى من خلال ثلاث زوايا أساسية ، عالجوا هم أنفسهم الشعر من خلالها . أولها الشعر بوصفه تخيلا ؛ وثانيها الشعر بوصفه محاكاة ، وثالثها الشعر بوصفه تخييلا . وبعبارة أخرى ، عالجت هذه الدراسة مفهومهم للشعر من زاوية إبداعه ، وعلاقته بالواقع ، ثم تأثيره ووسائل هذا التأثير .

ومن هنا كانت البداية بمعالجة تناولهم للشعر بوصفه نشاطا (تخيليا) ، أى من زاوية إبداعه . وقد تطلب هذا معالجة تصورهم للخيال الإنسانى ، أو المتخيِّلة باصطلاحهم ، بوصفها مصدر النشاط الإبداعى (الشعر) ، لأن معالجة هذه القوة النفسانية من حيث وظائفها وطبيعتها ومكانتها المعرفية والأخلاقية بالنسبة للقوى النفسانية المدركة الأخرى ، وبخاصة العقل ، يشكل أساسا سيكولوجيا تنبنى عليه نظرتهم للشعر بوصفه نشاطا تخيليا ، وتقييمهم المعرفى والأخلاقى له .

لقد أقام الفلاسفة المسلمون بناءهم الفلسفى على أساس تمجيد العقل؛ لأنه هو الذى يصل بالإنسان إلى تحقيق وجوده الإنسانى الأفضل ، ليحقق بعد ذلك الغاية من وجوده وهى السعادة القصوى ؛ وذلك بأن يصير عقلا خالصا .

وجعل الفلاسفة المنطق هو الآلة التى تمد العقل بالقوانين ، التى تعصم المرء من الخطأ ، وتسدد خطاه نحو استكماله قواه الناطقة ، ووصوله إلى الرشد الإنسانى ، الذى يمكنه أخيرا من تحصيل المعارف والعلوم النظرية والعملية (الحق والخير) كى يحقق غاية الغايات ، ألا وهى السعادة القصوى .

وحين جعل الفلاسفة المسلمون الشعر فرعا من فروع المنطق ، جعلوه أدنى درجات القياس المنطقى ؛ ذلك أنهم عدّوا البرهان أعلى درجات القياس المنطقى وأشرفها على الإطلاق ، يليه الجدل ، فالمغالطة ، فالخطابة ، ثم يأتى الشعر أخيرا . والسبب فى ذلك أن الشعر نتاج قوة نفسانية (المتخيلة) أدنى من العقل الذى يتوسل بالبرهان من أجل الوصول إلى المعرفة اليقينية .

ووضع الشعر فى هذا المتصل المنطقى الذى يمثل البرهان قطبه الأقصى ، فى حين يمثل الشعر قطبه المقابل ، جاء معتمدا بشكل أساسى على أنه نشاط تخيل وتخييل معا ؛ بمعنى أنه صادر عن المتخيلة وموجه إليها فى الوقت نفسه .

والمتخيلة ، وهى القوة النفسية المبدعة للشعر ، قوة نفسانية حسية تقع عند هؤلاء الفلاسفة بين الحس والعقل ، وتعتمد فى عملها - أساسا - على الحس وإن كانت ترتقى عنه ، لأنها تحقق درجة من درجات التجريد ، عندما تعيد تشكيل معطيات هذا الحس بما لها من قدرة على الابتكار على نحو مشابه أو مخالف لما هى عليه فى الواقع . وقد تبتدع صورا ليس لها وجود فى الحس أصلا ، لكنها لا تستطيع أن تجرد الصورة تماما من لواحقها ، ومن ثم فإنها لا تصل إلى درجة التجريد التى يحققها العقل ، فضلا عن أنها تظل مقيدة بما هو جزئى ؛ فلا ترقى إلى إدراك الكليات التى يدركها العقل . وهى وإن كانت تعينه فى مرحلة من مراحل إدراكه بما تقدمه إليه من الصور ، التى تساعده على التفكير ، فإنها تظل أدنى منه معرفيا ، لاتسام عملها بالحسية والجزئية ، حتى فى أقصى حالات نشاطها ، سواء كان ذلك فى النوم أو فى اليقظة . وتظل المعرفة الصادرة عن العقل أرقى المعارف لأنه يصل إلى المعرفة اليقينية .

والمتخيِّلة عند الفلاسفة المسلمين ذات صلة مباشرة بالقوة النزوعية الحيوانية (الانفعالات والغرائز) ، فهى التى تبعثها على الحركة ، فتدفعها نحو الضار أو النافع ، والمؤذى أو الملذ . ولما كانت هذه القوة المتخيلة قوة حيوانية غير راشدة ، فهى تخيل للمرء ما هو ضار على أنه نافع ، وما هو مؤذٍ على أنه ملذ ؛ ومن هنا تأتى خطورتها وخطورة تركها تمارس عملها بلا قيد . ولهذا رأى الفلاسفة - الذين ينزعون إلى تحقيق الوجود الإنسانى الأفضل بدفع الناس نحو استكمال قواهم الناطقة - أن يقيدوا عمل المتخيلة بضبط العقل ؛ ذلك لأنها تتصل بشكل مباشر بدوافع السلوك الإنسانى؛ ولأنها تفتقد القدرة على التمييز بين ماهو خطأ وماهو صواب ؛ أو ماهو حق وماهو باطل ، أو ماهو خير وماهو شر .

وإذا كان هذا لا يعنى أن هؤلاء الفلاسفة كانوا واعين بقدرة المتخيلة على الخلق والإبداع ، فإنهم - فى إطار فلسفتهم العقلية - ماكانوا ليسمحوا لهذه القوة بأن تعمل وفق هواها ، حتى يتسنى لهم أن ينفذوا المخطط الأخلاقى التربوى الذى يعينهم على دفع الإنسان نحو تحقيق الغاية القصوى من وجوده . وعلى هذا رأوا أن يفيدوا من قدرات هذه القوة على الحركة والخلق والابتكار فى تنفيذ مخططهم ، وتحقيق الغاية المنشودة .

ولما كان الشعر يصدر عن هذه القوة التى هى أدنى من العقل معرفيا وأخلاقيا فقد كان من الطبيعى أن يوضع فى سفح الترتيب الهرمى لفروع المنطق ، الذى عُد من ضمنها ، فضلا عن أن تصبح عملية التخيل الشعرى نفسها خاضعة لقوانين العقل ، التى تلزم الخيال الإنسانى - عموما - بالعمل وفق ضوابطه .

وعلى هذا حرص الفلاسفة على ألا تكون عملية الإبداع الشعرى عملية حرة حرية مطلقة ، بعد أن جعلوا الشعر شكلا من أشكال الإدراك ؛ إذ هو بوضعه فى المنطق قد تحول حقا إلى «وسيلة معرفية» مثله مثل البرهان ، وإن كانت لها طبيعتها الخاصة .

لقد رأى الفلاسفة - وبخاصة ابن سينا - أن عملية الإبداع الشعرى تتم من خلال مرحلتين ؛ تتمثل فى ومضات تلقائية غامضة ، تتم دفعة واحدة ؛ أما الثانية فهى عملية التنظيم والضبط لهذه الومضات التلقائية ، بإخضاعها للعقل ، بحيث تصبح عملية التخيل عملية واعية ومقصودة ، لتحدث - بدورها - تأثيرا مقصودا . ويتحول الشعر إلى صناعة منطقية أو قياس عقلى ، إلا أنه يظل قياسا له طبيعته الخاصة التى تميزه عن سائر الأقيسة المنطقية الأخرى ؛ ذلك لأن الشعر بوصفه نتاجا للمتخيلة ، التى تعد المحاكاة قوام عملها - نشاط محاكٍ ؛ بمعنى أنه يعتمد على المحاكاة . فالشعر لايعبر عن الشىء بلفظه ، بل بلفظ مايحاكيه ، أى بما يشابهه . ومن هنا أصبح الشعر (محاكاة) لأنه لايعيد تركيب الصور كما كانت عليه فى الواقع ، بل يشكلها على نحو مشابه أو مخالف لما هى عليه ، وربما شكلها على نحو أحسن أو أسوأ .

هكذا تحددت ماهية الشعر - عند الفلاسفة - فى أنه (محاكاة) بناء على تصورهم له بأنه نشاط تخيلى صادر عن المتخيلة . وقد

فرض تصورهم للطبيعة المعرفية للشعر التركيز على أن تكون المحاكاة بمعنى التصوير لا التقليد ؛ فالمحاكاة لا تقدم الشيء كما هو ، بل تقدم مثيله أو نظيره أو بديله ، لإحداث تأثير ما . كما تحددت الطبيعة المعرفية للشعر بدورها – من ناحية أخرى – كنتيجة من نتائج كون الشعر محاكاة ؛ إذ لولا أنه نشاط تخيل قوامه المحاكاة ما كان ليوضع ضمن فروع المنطق ليصبح وسيلة معرفية لا تقل أهمية عن البرهان .

ومن هنا كان تشديد الفلاسفة فى تعريفهم للشعر على أنه محاكاة ، وإعطاء الأسبقية والأفضلية للمحاكاة على الوزن فى الشعر ، على الرغم من إدراكهم لأهمية الوزن فى جعل القول شعرا .

وتحدد موضوع الشعر ، وهو جميع الأفعال الإنسانية الممكنة ، خيرها وشرها ، فيما هو محتمل وممكن . وتحدد الممكن والمحتمل فى الشعر فى ضوء هيمنة العقل على الشعر . لكن الفلاسفة حرصوا فى الوقت نفسه على تأكيد السمة التخيلية للشعر ، التى تميزه عن المحاجة العقلية والإقناع التصديقى ؛ فهيمنة العقل لا تلغى السمة التخييلية للشعر ، ولا تلغى المحاكاة التى هى قوامه ، بل تعنى توجيه هذه المحاكاة وفق ضوابط العقل . وليس معنى الضوابط هنا أن يلتزم الشعر بالمحاكاة الحرفية ، بل معناها أن يلتزم بما هو مقنع فى محاكاته لموضوع ما حتى تحدث التأثير المستهدف فى المتلقين ، فلا يقف عند الأحوال العارضة الجزئية التى تجتاز حدود الممكن والمحتمل إلى الإغراب الذى يبدو غير مقنع ، ومن ثم ، يفتقد قدرته على التأثير .

لقد حرص الفلاسفة على إبعاد « المحاكاة » عن شبهة تقليد الواقع أو نسخه ؛ ومن ثم أشاروا مرارا إلى أن الشعر لا يقدم الواقع كما هو ، بل إن مقدماته تتسم بالكذب ، ولا يشترط فيها صدق أو كذب ؛ وهذا ما يميزها عن الأقاويل البرهانية التى تلتزم مقدماتها بمطابقة الواقع ، وبأن تكون كلها صادقة بالضرورة . وهذا الفهم للأقاويل الشعرية (التى هى كاذبة بالكل) يعمق من فهمهم للمحاكاة الشعرية على أنها ليست نقلاً ، فضلاً عن أنه يكشف عن معنى جديد « للكذب » غير ذلك المعنى الأخلاقى الذى ساد عند نقادنا العرب القدماء .

أما تناول الفلاسفة المسلمين للشعر بوصفه تخييلاً ، فهو يشير إلى الدور الذى يقوم به الشعر استناداً إلى طبيعته التخييلية . لقد حددوا للشعر وظائف نافعة ، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالسعى نحو الوجود الإنسانى الأفضل . فالطبيعة التخييلية للشعر – التى تتلخص فى الإثارة النفسية غير المتروى فيها ، التى يحدثها الشعر فى نفس المتلقى ، والتى تدفعه إلى الإقدام على فعل ما أو تجنب آخر – دفعت الفلاسفة إلى أن يجعلوا الشعر وسيلة لتعليم الجمهور والعوام وتهذيبهم وتأديبهم ، وتوجيه أفعالهم ، والتحكم فى سلوكهم . ذلك أن هؤلاء العوام هم الذين تغلب عليهم قوتهم الخيالية ، فلا يدركون الأشياء إلا محسوسة أو متخيلة ، ويعجزون عن استخدام عقولهم فى إدراك هذه الأشياء . هذا فضلاً عن أن الشعر يقوم بالدور نفسه بالنسبة للنشء والصغار الذين لا يدركون إلا بواسطة التخيل .

وبهذا يحل الشعر بالنسبة للعوام محل البرهان بالنسبة للخواص (الذين هم الفلاسفة أو من يتبعهم) . ومن هنا عُدَّ التخييل الشعرى نظيراً للعلم فى البرهان ، والإقناع فى الخطابة ؛ ورأى الفلاسفة أن التخييل الشعرى يحدث فعل التصديق البرهانى ، وربما يفوق التصديق من حيث القدرة على التأثير . ولم يُشغل هؤلاء بكون الشعر صادقاً أو كاذباً ، بل شغلوا بقدرته على التخييل ؛ ذلك أنه ليس يُراد منه إثبات اعتقاد ما ، أو بيان صحة رأى من عدمه ، بل يراد منه إحداث تأثير ما دون غيره ، يعجز البرهان نفسه عن إحداثه .

وقد أشار الفلاسفة إلى أن مهمة الشعر قد تتوقف على إحداث تأثير ما من لذة أو تعجيب ، دون أن يترتب على هذا الأثر النفسى سلوك ما أو فعل ما ؛ لكن وعيهم وحرصهم فى الوقت نفسه على جدية الفن عموماً والشعر بصفة خاصة ، جعلهم ينظرون إلى اللذة أو المتعة التى يحدثها الشعر على أنها لذة هادفة إلى تحقيق الراحة النفسية للإنسان ، التى تمكنه من الاستمرار بشكل أفضل ، حتى يتمكن من إنجاز مهمته فى السعى نحو تحقيق وجوده الأفضل .

وقد حرص الفلاسفة على تأكيد مبدأ التوازن بين جانبى اللذة والفائدة فى الشعر بحيث لا تطغى اللذة ، ويصبح الشعر مجرد لهو أو عبث ، ويختفى الجانب الجاد والنافع فيه ؛ وذلك تأكيداً لتقديرهم لأهمية الدور الذى يقوم به الشعر وقيمته .

وعلى الرغم من الموازاة التى أقامها الفلاسفة بين التخييل الشعرى والتصديق البرهانى والإقناع الخطابى ، فإن طبيعة كل منها تفرض وجود تعارض بين القياسين الشعرى والبرهانى ؛ فالقياس البرهانى يستخدم لتحقيق التصديق أو الاعتقاد بصحة شىء ما أو عدم صحته ، مما يفرض أن تكون مقدمات هذا القياس مقدمات صادقة ، تفضى بدورها إلى نتائج صادقة ، يمكن التثبت من صحتها .

أما القياس الشعرى فيستخدم من أجل التخييل ؛ أى إحداث التأثير النفسى من رغبة أو رهبة تدفع بالمتلقى إلى اتخاذ سلوك ما تجاه الشىء الذى خيل فيه حب أو كراهية . وعلى هذا الأساس ينشأ التعارض بين أداة كل من القياسين البرهانى والشعرى ، فتصبح اللغة المستخدمة فى البرهان ملزمة بالتحديد والتقييد الصارم ، حيث تصبح لغة دالة بشكل مباشر على المعانى المقصودة ، بلا زيادة أو نقصان ؛ ذلك لأن العبرة هنا ستكون بمضمون القول الذى يجب تصديقه والاعتقاد به ، فى حين يصبح التركيز فى الشعر على القول نفسه من حيث هو شكل مؤثر ، بصرف النظر عن صدقه أو كذبه . وعلى هذا الأساس يتميز الشعر عن الصناعات المنطقية كلها ، على الرغم من اشتراكه معها فى كونه أقاويل .

وقد كشف الفلاسفة من خلال مناقشتهم للتعارض البيِّن بين لغة العلم (البرهان) ولغة الشعر عن وعيهم بمستويين من اللغة ، مستوى اصطلاحى تواضع عليه الناس ، وهو الذى تستخدم فيه الألفاظ استخداماً حقيقياً ، ومستوى آخر مجازى ، ينحرف فيه عن هذه اللغة المصطلح عليها ، حيث لا يلتزم فيه باستخدام الألفاظ بمعانيها الحقيقية . ويقف العلم عند استخدام النوع الأول ، فى حين يستخدم الشعر المستويين ، ويتميز باستخدامه المستوى المجازى . والأساس هنا فى هذا الاختلاف أن اللغة العلمية تهدف إلى الإبانة والإفهام والتوصيل ، فى حين تهدف لغة الشعر إلى تحقيق أمر زائد عن المعنى . ومن هنا تلجأ إلى الانحراف عما هو أصل . ولا يقف هذا الانحراف عند المستوى الدلالى فقط بل يتعداه إلى المستوى الصوتى والتركيبى أيضا .

وعلى الرغم من أن الفلاسفة قد يلتقون – فى تصورهم عن هذين المستويين اللغويين – مع النقاد العرب القدماء الذين حاولوا التمييز بين لغة الأدب والاستخدام

العادى (أو القياسي) للغة ، فإن منظور الفلاسفة يظل مختلفاً ؛ ذلك أنهم نظروا إلى لغة الشعر من زاوية مقارنتها بلغة البرهان (أى لغة العلم) ، حيث يجمعهما - أى الشعر والبرهان - نسق واحد تتم فيه مقارنة كل منهما ومقابلته بالآخر على عدة مستويات ؛ منها هذا المستوى اللغوى الذى لا ينفصل عن المستوى الوظيفى والمعرفى لكل من هذين القياسين .

وكما حاول الفلاسفة أن يحددوا سمات لغة الشعر من خلال مقارنتها بلغة البرهان ، حاولوا أيضا أن يحددوها من خلال مقارنتها بالخطابة ، وهى الصناعة المنطقية التى تقع موقعاً وسطاً بين البرهان والشعر . وعلى الرغم من أن الخطابة تبدو أميل إلى أن تستخدم اللغة استخداماً حقيقياً مثل البرهان ، لأنها تعد من الصناعات التصديقية وإن اعتمدت على الإقناع ، فإنها بحكم اشتراكها مع الشعر فى كونها موجهة إلى الجمهور والعوام ، تكون فى حاجة إلى التخييل الذى يقوى الإقناع .

ومن هنا تستخدم الخطابة ما هو شعرى بالقدر الذى يحقق لها ما تحتاج إليه من التخييل . وقد شدد الفلاسفة على وضع حدود فاصلة بين الخطابة والشعر حتى لا يختلط الأمر بينهما ، وتأكيداً منهم للتمييز بين ما هو تخييلى وما هو تصديقى ؛ فالتخييل هو أساس التفرقة بين الشعر والخطابة . فعلى الرغم من أن عملية التخيل الشعرى لا تتم دون رعاية العقل وإشرافه ، فإن هذا لا يجعل من الشعر وسيلة إقناعية مثل الخطابة ؛ كما أن نظرة الفلاسفة العقلانية إلى الشعر ، التى تجعل منه قياساً ، وتقرنه بالبرهان والخطابة ، تختلف اختلافاً جذرياً عن النظرة الاعتزالية العقلية للشعر ، التى تجعل من الشعر وسيلة من وسائل الإقناع ، بحيث يتحول إلى شكل خطابى ، فتنعدم بذلك الفواصل بين ما هو شعرى وما هو نثرى .

وعلى هذا نجد الفلاسفة يفرقون بين استخدام الخطابة واستخدام الشعر لما هو شعرى على أساس كمى وكيفى ؛ حيث يحدون الخطيب بقدر معين من الاستخدام المجازى وغير الحقيقى للغة ، كما يحدونه أيضا باستخدام أنواع معينة من التشبيهات والاستعارات والألفاظ دون غيرها ، من حيث إنها لا تليق بالإقناع الخطابى ، فضلا عن اختصاص الشعر بها . كما يتضح ذلك أيضا فى استخدام الوزن ؛ إذ تتميز الخطابة بوزن يخصها لا تتجاوزه إلى الوزن الشعرى ، الذى يفترق - بدوره - عن الوزن النثرى عموماً - افتراقاً نوعياً .

وقد وقف الفلاسفة عند « التغييرات » و « الوزن » بوصفهما من أهم وسائل التخييل فى الشعر . ويشمل مفهوم « التغيير » عندهم أو « التغييرات » ، كل ما خرج من القول غير مخرج العادة ، فيتضمن بذلك كل الصور البلاغية ، وأنواع المحسنات البديعية . لكن التشبيه والاستعارة يعدان ركيزتين أساسيتين للتغيير عندهم .

والتركيز على التشبيه والاستعارة يرتد عندهم إلى وقوع الشعر فى ذلك المتصل المنطقى الذى يجمعه بالبرهان والجدل والسفسطة والخطابة ، كما يرتد إلى الطبيعة المعرفية للمحاكاة الشعرية أيضا ؛ ويؤكد من ناحية أخرى خصوصية هاتين الصورتين بالشعر دون غيره . وتفسير ذلك أن التشبيه والاستعارة ، وهما وسيلتان تخييليتان فى الشعر ، تناظران الاستقراء والقياس فى البرهان ، والمثال والضمير فى الخطابة . فالمبدأ واحد فى كل من الاستقراء والتمثيل الخطابى ، أو المثال والتشبيه الشعرى . وكذا الحال فى حالة القياس والضمير الخطابى والاستعارة .

وعلى هذا لم ينظر الفلاسفة إلى الاستعارة على أنها تشبيه مختصر ؛ بل نظروا إليها بوصفها قياساً مختصراً ، فى حين أن التشبيه نوع من التمثيل أو الاستقراء . ومن هنا عد معظمهم التشبيه محذوف الأداة « استعارة » . وتركيز الفلاسفة على التشبيه والاستعارة فى الشعر يؤكد الطبيعة المعرفية للمحاكاة التى تستند إلى هذين اللونين من التصوير ، ليقوما بتقريب الأشياء البعيدة وتمثيلها ، إما بتقديم الشبيه والنظير ، وإما البديل . وقد جاءت عناية الفلاسفة أيضا بالتقديم الحسى للصور نتيجة من نتائج الطبيعة المعرفية للشعر ، التى تتطلب تقريب الأفكار والمعارف المجردة بتقديم مثالاتها الحسية .

ويأتى الوزن - عند الفلاسفة - مكملاً للتخييل فى الشعر . والوزن لا يوجد فى الشعر فقط ، إذ يوجد فى النثر أيضا ، لكنه يختلف اختلافاً نوعياً من حيث إنه وزن عددى . والوزن الشعرى يقوم على أساس موسيقى ، نظراً لاشتراكه مع الموسيقى فى جذر إيقاعى واحد ، هو تعاقب الحركة والسكون ؛ كما يشترك معها أيضا فى سمة التناسب . وتؤدى القافية دوراً له أهميته فى موسيقى الشعر العربى بصفة خاصة . وقد أكد الفلاسفة المسلمون أخيراً استقلال الوزن عن المعنى ، بحيث يكون لاحقاً به وملائماً له فى الوقت نفسه .

تلك هى تصورات الفلاسفة المسلمين عن الشعر . وإذا كان الفلاسفة قد رأوا أن التنظير للشعر من اختصاصهم ، فإن هناك تساؤلاً لا يزال قائماً عن أثر هذا التصور نفسه ، ومعالجتهم له ، وما أتوا به من قوانين ألزموا بها صناعة الشعر فى التراث النقدى والبلاغى . وهذا يطرح بدوره أهمية معالجة علاقة تصوراتهم التى خلفوها بكثير من القضايا التى طرحها النقد العربى القديم ، مثل قضية الصنعة ، ودور الخيال فى عملية الإبداع ، وقضية الصدق والكذب فى الشعر ، ومشكلة الاستعارة فى ضوء مفهوم القياس المنطقى ، ولغة الشعر وعلاقتها بلغة النثر ، والوزن الشعرى والوزن النثرى .



رسالتا ماجستير

• الالتزام فى القصة الجزائرية المعاصرة فى الفترة ما بين ١٩٣١-١٩٧٦

• يحيى حقى ناقداً

ثناء أنس الوجود

إن ارتباط الأديب بقضايا عصره على اختلاف أنواعها ، وبمشكلات الحياة فى المجتمع الذى يعيش فيه - مهما يكن لها من طابع محلى - ليس شيئاً غريباً على طبيعة الأديب ؛ فنحن نفترض فى الأديب المعاصر حصيلة وافرة من الثقافة والخبرة ، فضلاً عن حس مرهف ، وإدراك سليم للأمور ، ودقة فى الملاحظة للحياة وتطورها الظاهرى ، والباطنى . وهذه الميزات لا يمكن أن تسمح للأديب أن يعيش فى عزلة عن قضايا مجتمعه ، ومشكلاته ، بل الأحرى كما يقول أحد النقاد إنها تشده إليها شدا . فالأديب الحق لا يمكن أن يعيش بضميرين ؛ ضمير مع نفسه ؛ وضمير مع الناس ، وإنما يواجه الأديب الحق نفسه ومجتمعه بضمير واحد ، لأنه يحس أن مشكلاته لاتنفصل عن مشكلات الناس .

والرسالة الأولى فى هذا العرض عنوانها «الالتزام فى القصة الجزائرية المعاصرة ، فى الفترة ما بين ١٩٣١ - ١٩٧٦» ، أعدها الباحث أحمد الأخضر طالب للحصول على درجة الماجستير من جامعة القاهرة ، وأشرفت عليها الأستاذة الدكتورة سهير القلماوى .

تشتمل الرسالة على تمهيد وبابين وخاتمة ؛ هذا بالإضافة إلى مجموعة من الفهارس المختلفة ، وملحق للأعمال القصصية التى أتيح للباحث أن يتعامل معها.

وقد حاول الباحث فى تمهيد لرسالته أن يحدد مفهوم الالتزام ، وكيفية تحققه عبر العصور ، حتى وصل إلى عصرنا الحالى ، مع عرض لوجهة النظر الماركسية فى الالتزام الفكرى والأدبى والفنى ، حيث يرى الباحث أن ظاهرة الالتزام اكتسحت أغلب المقالات النقدية الحديثة ، حتى أننا «لا نرى دراسة جادة تخلو من هذا التيار العارم» .

على أن الالتزام بمعناه الاصطلاحى الحالى لم يظهر فى النقد العربى القديم - كما يقول الباحث - فى شكل نظرية مبلورة ؛ إذ إن ظهوره وتبلوره لم يحدثا إلا فى عصرنا الحاضر ، نتيجة للتطور الفكرى والأدبى والفنى . «فقد اشتد ساعد الطبقة البرجوازية فى القرن التاسع عشر ، فقامت الثورة على الأصول الثابتة ، والقواعد الصارمة . وقد مهدت لذلك ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية ، طبعت تلك الحياة بطابع نفسى متميز عرف به المذهب الرومانسى» «فقد حان الوقت للأديب لكى يصبح ضميراً متأزماً» . وكانت أول حركة صدرت عنه هى اتخاذه الالتزام بشكله الحقيقى ؛ إما بتحمله عبء موقفه ، أو برفضه الكتابة عن ماضيه . وبهذا تعد الحركة الرومانسية ، فيما يرى الباحث ، أول حركة وضعت نواة الموضوعات الاجتماعية فى الأدب .

ولكن جنوح هذه الحركة القوى إلى المثالية ، والخيال ، مع مساندتها للطبقة التى انتمى إليها كتابها ، جعلها تظهر فى مظهر سلبى لا يتجاوب أصلاً مع روح الالتزام الحقة ، التى تمقت الهروب من الواقع ، والانطواء على الذات .

إن فكرة الالتزام التى نبتت على أرضية العلم ، وصخب المعامل ، وويلات الظلم والحروب ، أثيرت بشكل تلقائى وطبيعى على يد كولردج وماثيو آرنولد ، حينما أعلنا أن الفن نقد للحياة .

وعلى يد الواقعية الاشتراكية تطورت بعد ذلك فكرة أن الأدب «نقد للحياة» ؛ فقد أخضعت الواقعية الاشتراكية تلك المقولة لمبادئها الأيديولوجية الثورية . والباحث هنا يستعرض أهم آراء جورج لوكاتش فى تعريف الواقعية الاشتراكية ، والواقعية النقدية ، وينتهى إلى أن لوكاتش - على الرغم من دقة تعريفاته - لم يستطع التفتح على الأعمال الإبداعية الجديدة ، بالإضافة إلى تفضيله أعمالا دون أخرى ، بدوافع أيديولوجية بحت . وهو ينبه كذلك إلى تركيزه الشديد على المضمون ؛ وهو الأمر الذى أفقده الاهتمام بالشكل الفنى للرواية . ويرى الباحث ، أن لوسيان جولدمان ، الناقد الماركسى - على العكس من لوكاتش - قد أبدى مرونة فائقة فى استنتاج بنية البيئة الاجتماعية من الشكل الروائى ، على الرغم من تنوع الأعمال التى طبق عليها نظريته المتبلورة بشكل ناضج . فالأدب فى مفهوم لوسيان جولدمان هو التحول الضمنى المباشر للحياة الاقتصادية إلى حياة أدبية .

ينتقل الباحث بعد ذلك ، مواصلاً استعراضه العلمى لمفهوم الالتزام عبر كتابات المفكرين والنقاد ، فيصل إلى الكاتب الوجودى جان بول سارتر ، الذى دعا إلى مبدأ الالتزام . فقد كلف سارتر كل إنسان بمسئوليته إزاء الإنسانية ، انطلاقا من وظيفته . فالأديب أو المفكر - بصفة عامة - مرتبط بعالمه ، بحيث لا يمكنه الانفصال عنه ؛ لأنه ليس متفرجا على ما يجرى فوق مسرح الحياة . إن له دورا يؤديه فى مأساة الكون الذى وجد فيه .

على أن سارتر - على الرغم من تشبثه بمبدأ الحرية والالتزام - قد ووجه بمجموعة من الانتقادات التى تمس هذا المبدأ فى الصميم . فهو فى نظر دوريس لسنج يحاول تزييف الواقع والهروب منه إلى حالة من البراعة المصطنعة . كما يرى آلان روب جرييه أن أدب سارتر الذى يبدو فاضلاً إنما يهدف إلى إيقاظ الشعور السياسى عن طريق إثارة مشاكل المجتمع ، ولكن التجربة شهدت بطوباوية المحاولة . ذلك أن الاهتمام بتوضيح شئ ما خارج الأدب يدفع إلى التراجع والاختفاء . وهذا يعنى أن الالتزام ليس مجرد الانفراد بأيديولوجية معينة ، أو إملاء مذهب ينطوى

تحته غرض معين تحت شعار قيمة من القيم ، قد يكون من بينها قيمة الحرية .

وقد انعكست ظاهرة الالتزام على العالم العربى بحكم التأثر ، فاشتدت المعارك الأدبية ، أو كثرت الشروح والتفسيرات . ولقد كانت هذه التفسيرات - فيما يرى الباحث - تنقسم إلى قسمين : الأول نابع عن تيار أيديولوجى يتحرك فيه الناقد لتأييد مذهبه ، مثلما ذهب إليه محمود أمين العالم ، وسلامة موسى . أما القسم الثانى فيتعلق بالمدافعين عن الأدب ومميزاته الخاصة ، دون معارضة لفكرة الالتزام إطلاقا ؛ إذ تناولوا الظاهرة من جانبها الأوسع ، ولم يحصروا أنفسهم فى متاهات سياسية ضيقة . وينهى الباحث تمهيد رسالته معرفا الأدب الملتزم بأنه كل أدب يقف إلى جانب الإنسان ، لا بوصفه فردا منعزلاً ، بل بوصفه ممثلاً للإنسانية كلها فى تاريخها الطويل ، فى كل زمان ومكان ، ليجسم صراعه الرهيب ضد الاستغلال والعبودية ، وصولا إلى الحرية الكاملة الشاملة ، فى ظل مجتمع عادل ، ينعدم فيه تمايز الناس حسب الطبقات ، ويتخلص فيه الإنسان من استغلال الإنسان وظلمه .

ويرى الباحث أن تاريخ القصة القصيرة فى الجزائر مع الالتزام قد مر بثلاث مراحل بارزة فى تحولاتها : الأولى من ١٩٣١ إلى ١٩٥٦ ؛ وأسماها بحركة الإصلاح الاجتماعى . وقد بادر كتاب جمعية العلماء المسلمين بنشر قصصهم فى المجلات التى أصدرتها الجمعية ؛ وأهمها مجلة «الشهاب» ، ومجلة «البصائر» . وقد دارت معظم موضوعاتها حول الإصلاح الدينى والخلقى المتمثل فى محاربة سياسة الاندماج الاستعمارى ، والدعوة إلى نشر الثقافة العربية الإسلامية . ويمثل هذه المرحلة من الكتاب الجزائريين «أحمد بن عاشور» . والمرحلة الثانية تبدأ من ١٩٥٦ إلى ١٩٦٢ ، وقد أطلق عليها الباحث اسم قضايا النضال . وذلك بعد أن بلغت الثورة عامها الثالث ، وتأهبت أقلام أدبية جديدة للكتابة عنها . وقد سيطر الاتجاه الواقعى على هذا الاتجاه ، ونالت القصة فى هذه المرحلة حظاً كبيرا من التطور الفنى ، على يد الطاهر وطار ، وعبد الحميد بن هدوقة وعبد الله الركيبى . أما المرحلة الثالثة ، فتشتمل على قضايا الاستقلال ١٩٦٢ إلى ١٩٧٦ . وهى المرحلة التى تحررت فيها الجزائر من المستعمر ، لكنها ظلت ترزح تحت نير المشكلات والبشاعات التى تركها المستعمرون ، وكانت تهدف إلى القضاء على مختلف الأمراض الاجتماعية ، مثل البيروقراطية ، والمحسوبية ، والانحلال الخلقى ، مع تدعيم حركة التعريب ، ومسايرة قضايا البناء والتشييد .

وبعد هذا التمهيد الذى كتبه الباحث حول مفهوم الالتزام وتطوره مدخلاً طبيعياً للموضوع ، لم يكتف الباحث فيه بأن وقف عارضاً سارداً للآراء والمفاهيم التى تناولها ، ولكنه كان يتدخل مُفنّداً ، أو مؤيدا ، لما يرى ، حتى أصبحت هذه المقدمة جزءا أساسيا ، يرتبط ارتباطا عضويا بالرسالة ، بل إنه يعد أحد الأجزاء المهمة فيها .

ويشتمل الباب الأول من الرسالة على فصلين : الأول يتناول حركة الإصلاح الاجتماعى ، والثانى يتحدث عن التزام القصة القصيرة فى المرحلة النضالية .

والفصل الأول يناقش أسباب تأخر القصة الفنية فى الجزائر ، وكيف أن المقال القصصى قد التزم بالقضايا الدينية ، والاجتماعية ، والسياسية ، ثم كيف تحملت جمعية العلماء عبء الكتابة فى مجلاتها .

وفى الفصل الثانى يتعرض الباحث لقضية التزام القصة بقضية الأرض . لأن الأرض تشكل مكونا مهماً من مكونات ارتباط الإنسان . إنها تمثل حلقة وصل بينه وبين الأجيال السالفة والمتعاقبة . وهى قطعة من وجدانه تذكره بالماضى السحيق ؛ وهى فى الوقت نفسه مصدر قوته ورزقه ، ولذلك نجده متفانيا فى حبها ، ساعيا إلى بذل كل جهد فى إضفاء الحياة عليها . غير أن هناك عوائق تحول دون استمرار العلاقة الشرعية والطبيعية بين الإنسان ووطنه ، مثلما حدث بعد الاحتلال ، حيث وقف الإنسان الضعيف يدافع عن أرضه دفاعا مستميتا . وقد أثيرت هذه القضية بشكل مباشر فى عدد من القصص ، من بينها قصة «لماذا أعدم مسيو جيرار ؟» لفاضل مسعودى ، كما نجدها فى قصة «نوارة الصغيرة» لعبد الله الركيبى ، وفى «يد الإنسان» لعبد الحميد بن هدوقة .

ولم يكتف المستعمر بسلب الأرض ، بل راح يحرق البيوت والأكواخ ، بحيث أصبحت أغلب القصص لا تخلو من تصوير كوخ محطم ، بداخله أسرة محطمة ، إلا نادراً . وقد اتخذ رمز الكوخ لدى الكتاب عدة دلالات نفسية واجتماعية ، أهمها تجسيد صورة الفقر المادى المدقع . وتكتسب هذه الأكواخ أحيانا معنى الانكسار والتداعى والوجوم . وقد تأخذ معنى الموت ، كما ورد فى «على الشاطىء الآخر» لزهور ونيسى ولكنها - على الجانب الآخر - قد ترمز إلى الصمود والقوة ، على الرغم من انهيارها - كما فى «عو العار» للطاهر وطار ؛ وهى منطلق النضال الثورى ، ومركز تجمع الأبطال ، وليست مجرد مكان للاستقرار كما نجد عند زهور ونيسى فى «على الشاطىء الآخر» . كذلك تناولت قصص هذه الحقبة ظاهرة التدهور الفكرى . وانتشار الجهل والأمية .

وقد فطن القصاص أبو العيد دودو فى «بحيرة الزيتون» إلى فكرة أن الثورة فى حاجة إلى الثقافة والعلم ، أكثر من حاجتها إلى الأميين مهما تضخم عددهم . وهى الفكرة نفسها التى يجسدها الطاهر وطار ، وزهور ونيسى . وقد تعاطف الكتاب والقصاصون فى هذه المرحلة مع سائر المشكلات مثل الهجرة الداخلية ، وانتشار البطالة ، ثم الاغتراب القسرى الذى فرض على أبناء الوطن بسبب احتلال أرضهم .

ولقد كانت فكرة الالتزام بمعناها الإنسانى قائمة فى ضميرهم ، وضمير شعبهم ، مثلما كانت قائمة فى الانتفاضات التحررية ، والدوافع المؤدية إلى الثورة على الاستعمار . ومعنى هذا أن الالتزام الذى أبداه القصاصون فى هذه المرحلة كان بديهيا فطريا ، لا ينبنى على أيديولوجيات مسبقة . والباب الثانى يتناول مرحلة ما بعد الاستقلال ؛ وهو يشتمل على خمسة فصول : أولها يدور حول الالتزام بقضايا الأرض بعد الاستقلال ، وكيف دار صراع عنيف بين الفلاح الجزائرى ، و «المعمر» الأجنبى الدخيل . ويصور هذا الصراع عبد الحميد هدوقة فى «الرجل المزرعة» ، كذلك يتناول حرز الله محمد فى « البحث عن زمن ما » القضية نفسها .

والفصل الثانى يدور حول الالتزام بقضايا الهجرة ، وكيف كان عاملا الاحتياج المادى ، والقهر السياسى ، من أهم العوامل التى دفعت بالجزائريين إلى الهجرة ، إما إلى المدن المجاورة ، أو إلى فرنسا ، التى شجعت تلك الهجرة للاستفادة من اليد العاملة فى المجالين العسكرى والاقتصادى . وقد انتقل موضوع الاغتراب والهجرة إلى القصة حيث عولج بشكل متفاوت من حيث استخدام الوسائل الفنية . فبعض الكتاب اكتفى بالتصوير التسجيلى الوثائقى لواقع الهجرة ، فى حين

وقف كتاب آخرون على الجانب الأهم ، وهو البعد الإنسانى لهذه القضية ، مستخدمين أبرز العناصر الفنية فى تجسيد أفكارهم حولها . ولعل من أهم كتاب هذا الجانب زليخة السعودى فى «من البطل» ، وسلامة عبد الرحمن فى «المغترب» ، وحسين فريدى فى «أمى» . ثم ركزت القصص بعد ذلك على ما يعانيه الجزائريون فى المهاجر من معاملة سيئة ، ومن ممارسة شتى وسائل القهر معهم ، على نحو يدفعهم فى النهاية إلى الاستسلام إلى الإحساس بالغربة ، أو العودة خائبين إلى الجزائر .

أما الفصل الثالث فيتناول التزام القصاص الجزائرى بالقضايا الاجتماعية والسياسية ، وفيها يعالج الباحث انعكاس ظاهرة الفقر على الواقع الأخلاقى . وقد استشهد بالكاتبة زهور ونيسى فى عدة قصص منها «المصير» ، «المأساة» ، «الطاحونة» الخ . .

كذلك تناول الكتاب الجزائريون وضع المرأة فى المجتمع ، صوروا حالتها الاجتماعية والنفسية ، وعناصر الكبت التى تعانى منها . ومعظم هذه القصص إنما ينظر إلى الجوانب السلبية فى حياة المرأة ويركز عليها ، دون محاولة التعرض للجوانب المضيئة . ولذلك فقد خلا معظمها من الفن القصصى ، واعتمدت على النقد الجامد ، مثل : «الخفوة الأولى» لزنير جيلة ، و«سليمة» لعلى بن تهنة . .

وقد تعرض هذا الفصل كذلك لانتشار اللغة الفرنسية فى أغلب المجالات ، وانحسار اللغة العربية عن مختلف الميادين الفكرية والثقافية والاجتماعية . وقد أثيرت قضية اللغة فى بعض القصص بشكل عرضى ، وبأسلوب سطحى لا يضفى على القضية جديدا .

ويعالج الفصل الرابع المسار الالتزامى عند الطاهر وطار - بصفة خاصة - وبعض الكتاب الجدد . وهو يرى أن الطاهر وطار قد اتبع خطا اشتراكيا فى كتاباته ، جعله يهتم فى معظم أعماله بالطبقة العاملة ، ويوليها جل اهتمامه ، حتى إنه قد يخرج أحيانا من إطار الفن إلى إطار المباشرة السافرة . على أن بطله المتكرر فى أعماله جميعا لا تستهويه لعبة الانسحاق والتلاشى فى خضم اللامبالاة ، ولكنه يتخذ وجها إيجابيا يتفاعل بقوة التغيير الاجتماعى ، مقيما علاقات ثورية تستهدف القضاء على العبودية والاستغلال . يتضح هذا فى قصصه «الخناجر والطعنات» و «رمانة» و«الزنجية والضابط» الخ . . . وقد استطاع الكاتب - فيما يرى الباحث - بقدراته الفنية الواضحة ، أن يصور بدقة بالغة الواقع الذى يتطلب ملامح جديدة ، ومن ثم الصراع الإنسانى وتحديد دور المثقف ، ووجوب إمكانية تعامله بفاعلية مع المجتمع ، مع رفض عوامل القهر والتخلف والاستسلام . كذلك نجد المشكلات والقضايا الاجتماعية والطبقية فى أعمال مرزاق بقطاش ، وعبد الحميد بورايو ، وعمار بلحسن ، وكلهم من الجيل الطليعى الجديد ، الذى منح القصة الجزائرية دفقة حيوية جديدة ، تتيح لها فرصة مواكبة مسارها العالمى فى النمو والتطور .

لقد اتخذ هؤلاء الكتاب أفراد الطبقات المغمورة نماذج لقصصهم ، تحمل فى طياتها أبعادا خاصة . وشخصية العامل هى التى تتصدر هذه النماذج ، للإشارة الخفية إلى المذهب الاشتراكى الذى نادى أنصاره من الأدباء والنقاد والفنانين ورجال الفكر بمراعاة الطبقة العمالية ، والتركيز على مشكلاتها بصفة خاصة . وقد ناقش الباحث بعضها ، موضحا أنها قد انزلقت إلى متاهات الأيديولوجية والخطابية ، وإن كان بعضها الآخر قد نجح فى الإفلات من هذه القبضة . وبالمثل توقف الكاتب الجزائرى عند القضايا العربية والقومية ليجسدها ، منطلقا من المنظور التاريخى ، بنفس المستوى الوطنى والقومى الذى عثرنا عليه لدى بعض الكتاب العرب المساندين للثورة الجزائرية أيام اندلاعها ، فكانت أعمالهم الأدبية توقظ الإحساس بمشكلات الوطن الكبير ، وبخاصة القضية الفلسطينية ، التى تعد محور القضايا العربية ، ومنبع الصراعات فى الوقت الحاضر .

أما الفصل الخامس فهو يتحدث عن القصة الجزائرية القصيرة ، المكتوبة باللغة الفرنسية . وقد تناول الباحث فيه مشكلة إحلال اللغة الفرنسية محل اللغة العربية فى الجزائر ، بوصفها جزءاً من مخطط استعمارى يهدف إلى تطبيق فكرة سياسة «الفرنسة» قسرا على المجتمع ، واستطاعت أن تصل إلى الفكر والتعبير عنه ، على نحو ساعد على ظاهرة وجود كتاب جزائريين يكتبون مشكلات وطنهم بلغة المستعمر . غير أن هذه اللغة الدخيلة استطاع مثقفو الجزائر أن يجعلوا منها وسيلة الدفاع عن الحريات ، وإعلان ما استجد من مواقف . وعلى طول المدى أصبحت سلاح حرب يدعم الأدب الوطنى ، وبصفة خاصة بعد ثورة ١٩٥٤ فى الجزائر . ولعل أشهر كتاب هذه المرحلة الكاتب الجزائرى محمد ديب ، الذى كتب : «فى المقهى» ، و «المصير» ، و «الظلم» ، و «فقدان نعيمة» . كذلك تنعكس الظروف الاجتماعية والفردية على حد سواء لدى الكتاب الجدد ، الذين يتخذون السيرة الذاتية شكلا للتعبير عن الذات وعلاقتها بالمجتمع . نجد هذا المفهوم عند مولود عاشور فى «النصب التذكارى» ، وفى «قصة طفل من مواليد ١٩٥٤» .

الفصل الأخير من الرسالة يتناول الشكل الفنى للقصة ، وتاريخها عربيا وعالميا . وهو يؤرخ لبدايات القصة القصيرة على يد الجاحظ ، متفقا فى هذا مع رأى . د. شكرى عياد . كذلك يؤرخ لبدايات القصة القصيرة عالميا ، ويرد بداياتها إلى محاولات بوكاشيو فى «الديكاميرون» ، يليه إدجار آلان بو ، وجوجول . ثم يأخذ الباحث فى تعريف طبيعة القصة القصيرة ، ولكنه لا يأتى فيه بجديد ، وبخاصة عندما يتناول بالتحليل عناصر القصة القصيرة من حدث وشخصية وأسلوب ، وعنصرى الزمان والمكان فيها .

وعلى الرغم من قدرة الباحث الفائقة ، التى استطاعت أن تنجو بالدراسة من الانزلاق نحو الخطابية التى يمكن أن تجره إليها طبيعة الموضوع ، وطبيعة الباحث الذى ينتمى إلى شباب الجزائر المتحمس لقضايا وطنه - فإن لى بعض المآخذ عليها . لعل أهمها أن الباحث كان شديد القسوة على القصص التى تمثل بدايات القصة فى تاريخ الأدب الجزائرى ؛ وهى قسوة إذا جاز لنا أن نمارسها فى مرحلة النضج الفنى للقصة ، فليس من المعقول أن نمارسها فى الحكم على البدايات ، ويكفيها أنها حملت عبء الريادة .

المأخذ الثانى هو أن الرسالة وقد تماسك بناؤها تماسكا عضويا ، بدءاً من التمهيد حتى نهاية الفصل الخامس ، كان غريبا أن ينهيها الباحث بالفصل السادس الذى أراه أضعف فصول الرسالة ؛ فقد جاء ما فيه متأخرا من ناحية الترتيب المنطقى ، بالإضافة إلى أنه يكرر أقوالا يعرفها جيدا المشتغلون بالأدب . ولذا فقد فقد هذا الفصل مبررات وجوده فى الرسالة .

(٢) يحيى حقى ناقدا

والرسالة الثانية فى هذا العرض تتناول بالتحليل «يحيى حقى ناقدا» . وقد قدمها الباحث عز الدين المخزومى إلى جامعة القاهرة ، بإشراف الأستاذ الدكتور عبد المحسن طه بدر ، وذلك للحصول على درجة الماجستير . وكما يقول أحد الكتاب ، قد يخطىء الناقد فى الحكم ، ولكنه ينجح فى ذكر مبررات وتعليلات تضفى على نقده قيمة ، فيسمى ناقدا ، بل قد يكون مع ذلك من أكبر النقاد ، على حين لا يعد من يصدر الأحكام على العمل الأدبى - دون تبرير فنى - ناقدا وإن أصاب .

وقد حاول الباحث أن يبلور إشكالية رسالته فى سؤال واحد طرحه ، وإن كان قد لخص الإجابة عنه فى عدة سطور ، مع أن موضوع الرسالة بأكمله هو محاولة للإجابة عن هذا السؤال .

فالباحث من خلال تمهيد وخمسة فصول يتساءل عن مدى تأثير يحيى حقى بوصفه ناقدا على غيره من النقاد ، وعن ملامح تأثرهم به .

يبدأ الباحث رسالته بتمهيد يتناول فيه التكوين الثقافى والاجتماعى ليحيى حقى . فهو يتحدث عن نشأة هذا الكاتب وكيف أن أصلها غير عربى ، وإن كان قد عاش جزءا من طفولته بجوار المسجد الزينبى بالقاهرة ، وتأثر كثيرا بتلك البيئة . والباحث يعتمد فى هذا الجزء اعتمادا كبيرا على كتابات يحيى حقى عن نفسه ، وبخاصة ذلك الجزء المنشور مع كتاب قنديل أم هاشم . غير أنه لم يترك يحيى حقى يتحدث عن نفسه دائما ؛ فقد تنبه إلى بعض التناقضات التى وقع فيها الأديب ، نتيجة للسهو ، وحاول حلها .

والمقدمة طويلة ، لا أعتقد أنها تفيد الرسالة كثيرا ، وإن كانت قد احتلت جزءا لايستهان به من جهد الباحث ووقته . وعموما فقد حدد الباحث المؤثرات الثقافية فى يحيى حقى ، وحصرها فى بيئته القريبة ، المتمثلة فى أسرته المتصوفة ، وطبيعة الحى الذى كان يعيش فيه ، بالإضافة إلى اكتسابه عدة لغات حية نتيجة عمله فى السلك الديبلوماسى ، وكذلك قراءاته المتعددة بهذه اللغات ؛ فكل هذه المؤثرات كونت له رصيدا هائلا من الثقافة . وقد أحصى الباحث فى المقدمة كذلك أعمال يحيى حقى ، ابتداء من أول قصة نشرها وعمره ستة عشر عاما ، ومرورا بمقالاته اليومية والنقدية فى الصحف والمجلات ، ثم أشهر أعماله مثل قنديل أم هاشم ، ودماء وطين ، وأم العواجز ، وخليها على الله ، وصح النوم الخ . . .

هذا بالإضافة إلى عدة كتب نقدية ، أهمها «خطوات فى النقد» ، و «فجر القصة المصرية» و «عطر الأحباب» ، و «أنشودة البساطة» إلخ . . . ثم ترجماته عن الإنجليزية والفرنسية ، وبخاصة فى مجال المسرح والرواية .

ومجموعة المؤثرات التى رأى الباحث أنها كونت ثقافة يحيى حقى ، قد يكون صحيحا أنها أثرت بعمق فى عمله بوصفه قصاصا وأديبا ؛ ولكننى أشك أن مثل هذه المؤثرات لعبت دورا مهما فى تكوين يحيى حقى الناقد ، وبخاصة إذا كانت كتاباته النقدية - كما سوف نرى - خطرات نقدية انطباعية ، أكثر منها مقولات تنبع من منظور منهجى متأصل ، أو نظريات راسخة ، ناهيك عن عجز الباحث عن إيجاد رابط عضوى بين هذه الخطرات ، حتى إنه تركها كما وردت لايربط بينها رابط ، ولم يستطع أن يعلو فوقها فى رؤية بانورامية شاملة ليصوغ منها منهاجا نقديا خاصا .

وعنوان الفصل الأول من الرسالة هو : «آراء يحيى حقى فى الفن» ؛ وهو محاولة أراد بها صاحبها أن يخلص إلى تعريف يحيى حقى للفن والثقافة . فالثقافة لديه لها دور محدد وهو السمو بالعمل الفنى ، وبذوق المتلقى ؛ وهى إثراء للفن والفكر ؛ وهى سابقة لكل فن وسند له . . . الخ .

أما الفن فهو فوق جميع الآراء والنظريات وورائها ؛ وهو خارج نطاق جميع التعريفات . فالفن واحد ، وثابت فى جوهره ، ويجب أن يكمن هذا الجوهر فى كل عمل فنى . أما صورته الخارجية فإنها تتأثر بالزمان والمكان . وروائع الفن هى تلك الأعمال الفنية التى تحتفظ بقيمتها ، بالرغم من تحول الظروف الاجتماعية وتطور النظريات الفلسفية ؛ لأنها تنبع من إحساس صادق بالجمال ، ومن فهم عميق للحياة ؛ وهى لاتخلو من رسالة إنسانية .

والإبداع الفنى هو إحساس الفنان بالحياة والفن معا ، إلخ . . . ويروح الباحث يجمع تعريفات يحيى حقى وآراءه فى المزاج الفنى ، وقاموس الفن ، وطبيعته ، وعلاقته بالموروث ، والتمرد الفنى ، وحرية الفنان وقيمته . وينهى الباحث الفصل برأيه فى رؤية يحيى حقى للفن والفنان ، تلك التى يغلب عليها الطابع الإنسانى ، والاهتمام بالإنسان قبل العناية بإنتاجه الأدبى .

ويتابع الباحث فى الفصل الثانى جمع تعريفات يحيى حقى للفن والأدب وآرائه فيهما ؛ وهو فصل عنوانه «نظرية يحيى حقى فى الأدب وفنونه» . فهو يرى مثلا أن الأدب هو أحد أحفاد الفن ، وأن الأدب الصادق يمكن أن يرتفع إلى حد التبشير ولا يكتفى بالتسجيل والتعبير بأسلوب واقعى . ومن هنا فإن وظيفة الكاتب الصادق هى المشاركة الوجدانية بينه وبين جمهوره ؛ وإنه هو الذى يندمج فى «عجينة قومه» ؛ وهو الذى يصطنع لنفسه لغة خاصة به ، على الرغم من عمومية اللغة ، واشتراك الجميع فى استخدامها ، إلا أن الأديب ينبغى أن يترك طابعه الذاتى على كل لفظ . والأديب الثرى هو الذى يمتلك زمام اللغة ؛ وما الجهل باللغة إلا نتيجة الاستهانة برسالة الأديب .

وعلى المنوال نفسه يروح الباحث يعدد آراء يحيى حقى فى الشعر والشاعر ، والقصة القصيرة ، والرواية الخ . . .

والباحث فى هذين الفصلين قد حبس نفسه تماما داخل عبارات يحيى حقى وداخل تعريفاته ، إما إعجابا ، أو عجزا عن التحرر من قبضة الأديب القوية . ولذلك فهو لم يتمتع بحرية الحركة فى أن يعلو فوق الجزئيات - كما سبق القول . ومن هنا فنحن لا نكاد نشعر بنقلة علمية ملموسة من فصل إلى آخر ؛ وإنما كلاهما امتداد للآخر ، بالإضافة إلى توارى شخصية الباحث ؛ بل تلاشيها تماما فيهما .

أما الفصل الثالث ، فهو يتناول موقفه النقدى . وفى الطبيعة والوظيفة» . ويحيى حقى - كما يقول الباحث - يعد النقد بمثابة الراعى الأمين للأدب ، الذى يحميه من كل خطأ وانحراف ، وهو يرى أن الناقد لا ينبغى أن يواجه الأعمال الأدبية بمقاييس نقدية جاهزة . ولذا فهو ثائر على نقادنا لأنهم يقتفون خطى نقاد الغرب الذين يدورون فى فلك الحضارة اليونانية ، التى تستمد صراعها

من فلسفة الديانة المسيحية عن طبيعة الخالق ، وهو «محيط يختلف عن محيطنا» ، وظروف غير ظروفنا ، ولذا فهو يشجع النقاد والدارسين الذين يعملون على استنباط قواعدهم ونظرياتهم النقدية ، مرتكزين على الأدب العربي . ومن هنا فإن الخطوات الأولى لتحريك الفكر العربي هي تحريك النقد الأدبي العربي الذي مازال يعيش في مرحلة التجزيء والتشتت . وهو يرى أن الناقد يجب أن يكون واسع الثقافة ، وأن تكون درايته كبيرة بدروب النقد الأدبي ، حتى يكون أكثر علما من الكاتب الذي ينقده ؛ إذ لا يكفي أن يكون مساويا له . كذلك لا ينبغي له أن يطعن الكتاب ، أو يجرحهم ، بل عليه أن يصحح أخطاءهم .

وعن موقفه النقدي من «في الأسلوب وأدوات التعبير» ، يتحدث الباحث في فصله الرابع عن اللغة بوصفها أداة للتعبير . وهذا الفصل هو محاولة لتفهم اهتمام يحيى حقي بالأدب والأسلوب الأدبي . فالألفاظ عنده هي «وعاء الفكر» ، ولا يمكن للفكر أن يكون واضحا إلا إذا التزم الأسلوب العلمي الدقيق . وعلى الرغم من تحررنا من السجع اللفظي فإننا وقعنا في السجع الذهني - كما يقول يحيى حقي . كذلك فهو يأخذ على عاتقه الرد على المهاجمين للغة العربية من المستشرقين ، ودعاة العامية ؛ فالعيب - فيما يرى - لا يعود إلى اللغة العربية في تقهقرها وتخلفها ، بل يعود إلى الكاتب نفسه ؛ فهو المسئول الأول والأخير عنها .

والفصل الخامس والأخير ، وهو عن منهجه النقدي ، يرى فيه الباحث أن النقاد اختلفوا في تحديد منهج يحيى حقي النقدي ، وتضاربت آراؤهم ، دون أن يتفقوا في النهاية على رأى معين يتيح للقارىء تعرف المنهج الذي انتهجه في نقده . من ذلك مثلا أن بعضهم يراه ناقدا اجتماعيا ورائدا من رواد النقد الأيديولوجي ، في حين ينزهه البعض الآخر عن الانخراط في أيديولوجيا معينة . ومنهم من يراه ناقدا موضوعيا بعيدا عن الأهواء ، في حين أن بعضهم يرى أنه ناقد تأثري ذاتي . وباختصار ، يصفه د . أحمد كمال زكي بأنه مشكلة في النقد ؛ ولذا عده كثيرون تكاملي المبدأ .

وقد بدأ هذا التضارب بعد أن أصدر كتابه «خطوات في النقد» ١٩٦١ - وهو كتاب ضم مقالاته النقدية .

على أن الباحث يرى أن حقي مرَّ بخمس مراحل أساسية في كتاباته النقدية ، جسدت المنحنى التطوري لنقده ، وأعطته صورته النهائية .

المرحلة الأولى من ١٩٢٧ إلى ١٩٣٤ . وقد تميز نقده فيها بالموضوعية ، كما برزت عنده خلالها فكرة التناول الاجتماعي للأدب ، مثلما أثار بعض القضايا المهمة في النقد . وقد تجلت هذه الظواهر في نقده لمجموعتى «سخرية الناى» ، «ويحكى أن» لطاهر لاشين ، ونقده لديوان أغاني رامي ، وكذلك مسرحية «مصرع كليوباترة» . ثم جاءت المرحلة الثانية (١٩٤٤ - ١٩٥٥) بعد فجوة زمنية ربما امتدت عشر سنوات . وفيها بدأ أولى خطواته بالنقد الموضوعي ، وسرعان ما تحول عنها وتمسك بأحكام صارمة ، وأسلوب «وخز الإبر» ، كما طبق خلالها المنهج الاجتماعي ، الذي ظهر في أواخر المرحلة السابقة ، بصورة أوسع .

وقد ظهر هذا التذبذب في نقده لمسرحية «العباسة» لعزيز أباظة ، «وبنت قسطنطين» لسعيد العريان ، وفي مقالة عن مسرح الريحاني الخ . .

والمرحلة الثالثة (١٩٥٥ - ١٩٦١) تخلى فيها يحيى حقي عن أسلوب وخز الإبر ، وظل على تذبذبه فيها ؛ لم يتبع خطا واضحا في نقده ، بل كانت طريقته تختلف من مقال إلى مقال . فهو في مرة يكتب انطباعات ضعيفة ، وفي أخرى يكتب نقدا تأثريا عميقا ، وفي مرة ثالثة يكتب نقدا موضوعيا . . . الخ .

أما المرحلة الرابعة (١٩٦١ - ١٩٦٣) ، وهي أقصر مرحلة ، فقد تركز اهتمامه فيها حول النقد الانطباعي ، وكتب الدراسة النقدية الفاحصة لفكرة أو ظاهرة فنية معينة . وقد امتازت هذه الدراسات بالتحليل الدقيق لجوانب الفكرة أو الموضوع الذي ينقده . كما ركز على التحليل الفني والتحليل النفسي والنقد التأثري المبدع . وهو في نقده هذا يبدو ناقدا تكاملي المنهج .

أما المرحلة الأخيرة ، وهي الخامسة ١٩٦٤ - ١٩٧٧) فإن نقده يجمع فيها بين الدراسات الانطباعية الباهتة الظلال ، ودراسات تقوم على التحليل الرصين ، وكذلك على التحليل النفسي في جوانب أخرى . وفي أواخر هذه المرحلة أيضا ظهرت أكمل وأنصع صورة للنقد التأثري عنده .

وفي ختام الرسالة يرى الباحث أن يحيى حقي قد أثر في كثير من النقاد ، ولكنهم لم يصرحوا بتأثرهم به ، ولم يشيروا إلى ذلك لا من بعيد ولا من قريب ، وذلك باستثناء محمد مندور وعبد العزيز الدسوقي .

ولعل أقدم ما قدم يحيى حقي من نقد هو دعوته إلى الهمس في الأسلوب وترك الخطابية والصوت المرتفع في الأدب . وهو الشيء الذي يرى الباحث أن مندور قد تأثر به في دعوته إلى الشعر المهموس .

وفي النهاية فبالإضافة إلى المآخذ السابقة حول هذه الرسالة يمكننا أن نلاحظ إفتقار التقسيم الخماسي للمراحل التي مرَّ بها نقد يحيى حقي إلى الأساس الموضوعي ؛ هذا بالإضافة إلى هلامية الرؤية التي قدمتها لنا الرسالة عن يحيى حقي ناقدا ؛ فالباحث حتى السطر الأخير منها لم يجب في وضوح عن الأسئلة التي طرحها ، ولم يضع يده على رأى يخالف آراء الذين سبقوه في الكتابة عن يحيى حقي ناقدا .

'Ali al-Kurdi's «Structuralist Criticism: Ideology and Theory», an examination of the true relationships of structuralism and ideology and an attempt to answer the often-put question: Is structuralism a philosophy or a system?

Structuralism, according to the writer, has risen over the ruins of the phenomenological philosophy holding that the world of knowledge, as well as that of emotion and sentiments, take form through consciousness, intentionality and a meaning-creating will. Structuralism, on the other hand, starts from the premise that consciousness is neither centre nor focus of human existence, but a reflection of a greater power-controlling it willy-nilly-viz. the power of various «systems» giving existence its mould. It is the aim of structuralism to discover and describe these systems. Hence its affinities with some of the linguistic concepts of the Russian Formalists and of the Prague Circle. These-especially in the domain of phonology-have influenced the thought of Lévi-Strauss, founder of structuralism.

Language, from this perspective, is a formal system (or discipline) comprising speech-controlling rules and hence the reality which is the source of all literature and thought. This reality is independent of external influences or ideological concepts. It is concerned of necessity with social and political functions, but is at the same time subject to the rules of scientific knowledge and its inner laws.

'Al-Kurdi maintains that language is not a formal framework separable from the attitudes inciting a writer to put pen to paper. In this, he echoes the views of the Russian critic Bakhtin who stresses the relationship between language and society and regards ideology as a determinant of artistic form, affecting the organic structure of a work of literature.

Finally we come to Dr. Samia Asaad's «Dramatic Criticism and the Humanities». She starts by reviewing critical methods treating of dramatic texts and making use of données of the humanities. First of these disciplines that proved beneficial to the criticism of drama was psychoanalysis. Researchers have applied the theories of Freud and Jung to dramatic characters and their authors. Sociology too has influenced literary criticism in general, and the criticism of drama in particular. A case in point is Lucien Goldmann's Racine. From linguistics, dramatic criticism drew some methods and terms, adapting them to its own purposes. It is now widely recognized that a work of drama is different from other kinds of literary writing being of necessity inseparable from the conditions of stage performance, so much so that a different text will sometimes emerge from the process.

This has driven home the necessity for a new method in dealing with a dramatic text, taking into account its double nature. Semiology (or the study of signs) seemed to furnish dramatic critics with what they needed. It came as a handy way of dealing with the relationship between text and show; especially dramatic show. Dr. Asaad goes on to examine the tools of this method and how they may be implemented.

Ending as it does with this study, the present issue presents the reader-or so we hope-with a clear picture, (historically and realistically alike), of the interplay of various human disciplines in the critical practice directed upon one specific literary and artistic form, viz. drama.

Thus end the contributions to the main theme of this issue of Fusul. We next come to a critical experiment, conducted by Dr. Hoda Wasfi, in which a new reading of the thought of Taha Husain, in the light of the Oedipal myth, is attempted. This is followed by «The Literary Scene» section in which the reader will encounter six reviews of modern Arabic literary works. The issue concludes with a new section, presented here for the first time. It consists in selected texts of modern literary criticism, both Arabic and Western, in an attempt to make them more accessible to the Arab reader. This new section-it is hoped-will be a constant feature of Fusul answering a much-felt need.

Translated by
MAHER SHAFIK FARID



an important historical dimension, viz. praxis which is of no less moment than vision. Brand offers his own analysis based on the concept of action or praxis. He concludes that all beings are defective: this can be seen in man's finitude, in the defects of language as a tool for logic and inference, and in the defective nature of time, being fleeting and transient. Defectiveness is therefore of the very essence of finite existence. This is dramatically shown in myth where lost abundance is made good through pain and adventure, that is through a constant struggle against the basic fact of defect.

A myth is a vision incarnate - apparelled in words; it is an action given voice by words. To be interpreted as an immediate experience, it has to be assimilated into a larger whole: the world.

From Phenomenology we move to Dr. «Tammām Ḥassān's «Language and Literary Criticism» On the fields of linguistic study and what they can contribute to literary criticism.

Tammām starts by asserting that language is an integrated system, at once inclusive and exclusive. But it also comprises subsidiary systems such as phonology, morphology, grammar,lexical meaning, social significance, styles and those psychological and social considerations pertaining to them.

The writer notes a number of vocal phenomena that enter into the domain of literary criticism such as euphony, cacophony, rhyme (in verse) and other phenomena characterized by similarity of sound and multiplicity of sense.

Tammām then moves on to grammatical and morphological aspects-at the centre of a critic's work-such as i'rāb, muṭābaqa, rabṭ, rutba and taḍām-all of which being part of the equipment of classical Arab grammarians and rhetoricians.

We then proceed to lexical items in relation to literary criticism. It is not enough to be free of grammatical errors: for aesthetic considerations will demand much more than mere correctness. Tammām addresses himself to the question of the relationship between word and meaning as well as the different layers of a word: physical, intellectual and artistic.

. The same goes for the sentence which has to be aesthetically effective, in addition to being grammatically correct. The writer considers verbal, circumstantial and external evidence in the belief that literary criticism must be aware of these things even though it will have to transcend them to embrace a writer's environment. Tammām finally dwells on the importance of style from the perspective of literary criticism.

Closely connected with the above is Dr. Ṣalāḥ Faḍl's 'From the Statistical Point of View in Stylistic Studies'. This picks on where Tammām has left off. It starts from the premise that linguistic elements, conditioned by textual contexts, operate as stylistic pointers or indices. When stylistic sets keep occurring in a sufficiently large number of closely related texts, they tend to form a larger group belonging to the very concept of style. Stylistic pointers consist in attitudes borne out by statistics. They also consist in heterogeneous elements that would not coincide. To the criterion of stylistic pointers, in linguistic analysis of texts, one may add another-viz. behavioural analysis of reactions arising therefrom, and their impact on the reader.

Quantitative measurement, employing statistical and mathematical analysis procedures, is capable of pinpointing stylistic features formally and objectively, as well as of drawing exact conclusions from them. Researchers stress the importance of context in statistical analysis of style since a text's style is a function of the ratio of repeated phonetical, grammatical and lexical elements, as well as the average of repetition in different contexts linked some way or other. A researcher has therefore to make use of other sets of texts to compare with the one in hand.

Certain criticisms have been made of this statistical method, chief of which-according to Faḍl-is its failure to catch the finer shades of style, its pseudo-accuracy resting content with numerical statistics at the expense of the spirit of the text. It so happens, moreover, that it often fails to take into account the impact of context, however important that may be. In an attempt to close this gap, some researchers have tried to employ the techniques of comparative contextuality.

Faḍl concludes that the importance of statistical analysis is best seen in attributing hitherto anonymous works to their authors. Furthermore, the repetition of certain stylistic pointers could help define the general significance of a literary work, as well as raising questions of an aesthetic nature that may lead to a better understanding of the work's structure. Faḍl points out the importance of making an evaluation of those stylistic elements that have a palpable effect on the text and of bringing out their significance. Comprehensive evaluation of such elements should point to their larger significance in the context of a certain literary epoch and in relation to a given ideology.

The paper therefore sheds light on the roles that statistical methods could play in the field of stylistic studies, the latter being an inseparable part of the critical process.

Modern literary criticism-especially in the case of structuralism- has been trying to explore the world of a literary text in itself, apart from any ideology adopted by either writer or critic. As a corrective to this trend, ideological schools have sought to demonstrate their legitimacy as a way of approach, the role they can play in throwing further light on a work of art, illuminating it from within and from without alike. Hence Dr. Mohamed

2. The dialectical approach based on the proposition that the process of literary and ideological production is an integral part of the social process in general.
3. The structural-generative approach demonstrating how the historical elements and individual characteristics, in their combination and interplay, form the essence of the proper method for the study of literature and history.
4. The semiological approach providing structuralism with the bases requisite for regarding a literary work as a realization of a system of signs and symbols.
5. The functionalist approach tending to point out social components of a literary work in the light of sociological concepts as well as working out the implications of characters' attitudes in relation to social **domains**.

Diäb concludes with an enumeration of methods employed in the field of sociological criticism. These are:

1. Content analysis.
2. Content role.
3. Case study.
4. Sociometric measure.
5. Projective method.

The last question to which the writer addresses himself is: to what extent is the sociological school of criticism capable of exhausting all the possibilities of the literary phenomenon? The conclusive answer he gives is that it complements - but does not replace - other approaches. It is one tool helping create an integrated critical method.

Criticism from a sociological point of view has largely been centred on the novel as a literary form. Dr. **Şabri Hâfiz**'s **«The Novel as a Literary Form and Social Institution»** is an embodiment of this trend in application. In a theoretical preamble, the writer maintains that the novel - or at least the more remarkable examples of it - is more than a mirror reflecting, in its transparency or opacity, various aspects of reality. A great novel seeks, as it were, to tear the veil of the temporal and the transient - whatever is familiar and direct and realistic - and to open up further vistas or planes of being: the absolute, the probable, the near, the mysterious and the human, without losing touch with reality or with the reader to whom it is addressed. A novel - as a creative work of art - is an adventure based on the incessant dialectic of the individual and the collective, through the medium of language which - in a novel - is not a mere reflection of reality but a tool for its realization. From the point of view of the sociology of literature, a novel confronts a literary critic with the necessity for looking for a new formula, one that is not reached at the expense of either premise, eschewing both reductivity and oversimplification. In the meantime, it has to come to terms with linguistic necessity or inevitability, on the one hand, and the autonomous nature of a literary structure, with infinite possibilities, on the other.

Starting from these theoretical premises, the writer proceeds to an applied examination of **Fathi Ghânem**'s **Zeinab and the Throne** in the light of the concepts outlined above.

The dialogue of human studies and literary criticism, however, is not confined to psychology and sociology. History, which used to be considered part of literature, is still very much akin to literary criticism. **Allen Douglas**, lecturer in the University of South Mississippi (U. S. A.), contributes a study, specially commissioned for **Fusul**, with the significant title **«The Historian, The Text, and The Literary Critic»**.

Douglas starts by noting the growing interest - over the past decade - in the relationship between the study of history and literary criticism. A true appreciation of the importance of this **rapprochement**, and the promises to which it has given rise, can only be achieved by an examination of the issues raised by the interplay of these two human disciplines.

The relationship between critics and historians is of long-standing. Most critics used to regard history as a handmaid to criticism, often useful and even necessary, provided it kept to its proper place. Historians, on the other hand, used to regard literature as a mirror of the age. Being, however, «fiction» rather than «fact», literature was regarded by historians as a persuasive witness, testifying to what has already been proved. Literary criticism was often looked askance on, by historians, as a weird artificial game, whose methods or conclusions were hardly of use to the student of history. No one will deny that the mental activity of a critic is in some ways different from that of a historian: for where a historian leaves off, a critic will pick on. A historian creates a text; a critic analyzes it. Where the former turns events into ciphers, the latter will try to crack those ciphers. This is not to say, however, that the only service they can render each other is warn against methodological errors: the differences between the two disciplines should serve as an incentive to integration. A science creative of a text should fit into one analytical of it like hand and glove. The nearer a historical event comes to the nature of text, the more profitable will be the critical activity setting out to analyze it.

A corollary to **Allen Douglas**' paper is **Gerd Brand's** **«World, History and Myth»**. This divides into two sections: the first dealing with the foundations of **Edmund Husserl's** phenomenology, and the second using these foundations as a springboard for a phenomenological analysis of the mythical apprehension of human existence.

Husserl's discovery of the concept of horizon - and hence of the world - has its roots in a firm belief in vision. To him pure vision is tantamount to complete faith in what is seen as fulfilling a **priori domain**.

Despite the importance accorded to history in **Husserl's** work, it fails - according to **Brand** - to take cognizance of

ground between literary criticism and psychology. He maintains that the former can benefit from some, comparatively secure, bases of the latter.

In order to define these possible points of contact, the writer examines the scope and nature of literary criticism as seen by its practitioners. To him, literary criticism is, in essence, an evaluation of literary works. The writer reviews the subject, nature and recent developments of psychology, pointing out those aspects of it that could be of use to literary critics. These aspects fall under two headings: subject - matter and methodology.

To take subject - matter first, **Soueif** calls attention to two classes of subjects: the first of which can be of direct use to literary criticism. This comprises such questions as the various meanings of the text, the psychological foundations of dealing with words, their phonological and syntactical suggestions. The second class of subjects - whose relevance to criticism is of a less direct nature - is concerned with the appreciation of plastic arts and with the process of artisitc creation.

On the methodological level, **Soueif** deals with those methods of research developed by psychologists such as «questionnaires» and «content analysis» stressing their relevance to the field of criticism.

Soueif's paper tends, on the whole, to stress the points of contact between literary criticism and psychological science in an attempt to approach the ultimate goal, namely the literary text in relation to its creator and to its recipient.

Soueif's study of the relationship between psychological science and literary criticism is followed by another dealing with the problematicality of psychological science and the extent to which some of its epistemological systems may illuminate the critical process. Dr. **Yahya al - Rakhawy** - author of this study - is not merely a psychiatrist and psychopathologist, but a critic and creative writer as well. His paper comprises a theoretical section dealing with the problem posed and an applied section reviewing earlier critical practices with a psychological bent and offering new analyses.

Theoretically, the writer reviews a number of systems of psychological knowledge, such as psychopathology, the science of behaviour, the psychology of the unconscious or Freudian psychoanalysis and its rival system: the psychology of consciousness. None of these systems could exhaust all aspects of the literary phenomenon. A critic has to fall back on a selective psychological alphabet capable of flexible movement within the literary text, dialectically and creatively. According to **Rakhawy**, this creative - critical activity is based on two branches of cognitive activity, namely psychopathology and psychology of consciousness. The critical approach - in this perspective - is phenomenological.

As for the applied section, it is taken up with an analysis of the characters of **Hamlet** and of **Dostoevsky**. **Hamlet**'s basic developmental problem ("To be or not to be") was to be himself, independent of parental authority and facing it at the same time. He cannot be if he is to be a little more than a reflection of his father, or a mere foil to it: a state of non - being on either count. That **Hamlet** sees his father's ghost is an external activation of an inner parental system, emblematic of all forms of authority. **Hamlet** failed in his attempt to make «the journey within» and «the journey without», a combination of which is necessary for an independent structuring of the individual. In the case of **Dostoevsky**, epilepsy served as an activator of the creative powers. Creativity was the positive facet of disease. His prolificacy attests to his success in harmoniously moving between the inner and the outer worlds.

The two studies mentioned above - both psychological in nature though different in procedure and method - show how much psychological science can contribute towards the creation of a cognitive system of literary criticism, at once objective and dynamic.

Psychology, however, is not the only discipline capable of achieving this end. Sociology, as well, may serve as a fruitful approach to the literary phenomenon which is the subject of literary criticism. Dr. **Mohammed Ḥāfiz Diāb**'s **«Literary Criticism and Sociology»** reviews the basic assumptions underlying criticism from a sociological point of view; theoretical approaches to it, and its methodology.

In reviewing the historical background to this trend, **Diāb** starts with **Plato**'s concept of **mimesis** and **Aristotle's** attitude to it. He makes mention of the Italian philosopher **Vico** as well as **Mme de Staël**, **Sainte Boeuf**, **H. Taine**, the French school of sociology in the twentieth century, down to the work of **R. Peirce** and **Ian Watt**. To **Diāb**, the frame of reference for this school of criticism is mainly the notion of literature as a reflection of a surrounding environment.

The basic tenets underlying socio - literary criticism could be summarized as follows:

1. Dealing with literature as a social system.
2. The dialectic nature of the relationship between a literary work and social reality (the question of «influence»).
3. Making room for folklore as a repository of social lore and collective experience.
4. Striking a balance between the objective and the subjective in viewing a literary fact.

Theoretical approaches to sociological criticism are defined by the writer as follows:

1. The empirical approach studying the literary fact as a social product in which the work, its publisher and reader are involved.

THIS ISSUE

ABSTRACT

The scheme of this issue has been largely determined by an epistemological problem that has been facing literary criticism since the last century and even, in one form or another, earlier than that. For literary criticism is that branch of intellectual activity that could not, through the centuries, become an autonomous discipline like logic, psychology, sociology, ethics, linguistics or aesthetics; all of which have managed - at various periods - to detach themselves from the theory of knowledge and establish their own cognitive identity. Science, as we know, does not earn its nomenclature until it has succeeded in allying itself with some clear-cut field of knowledge. The French positivists of the nineteenth century have tried to transform literary criticism from its inherited status as an individual mental activity, a free practice based on the so-called insights of the critic, into a cognitive system with objective foundations. The fact remains, however, that literary criticism, up to the present day, is still trying to delimit its own epistemological domain, in an attempt to establish a system of categories capable of classifying its subject - matter. Once literary criticism has achieved the status of a science, it will become of necessity one of the so-called «human studies» or «humanities».

One feature common to all these human studies is that each has a basic system running parallel to what we find in the rest of them. It so happens, however, that two or more fields of study overlap, thus creating a situation where one discipline is basic and the rest ancillary. The marriage of two basic systems may give rise to a new one, such as socio - psychology, psycholinguistics, or sociolinguistics. Literature is the subject of literary criticism, but some other human studies overlap with criticism to such an extent that new epistemological disciplines are created, e.g. the psychology of literature and the sociology of literature. The dilemma of the «science of literary criticism» - if we may say so - is how to find its own identity in the context of a constellation of human studies, so that these may be merely ancillary to it.

On a less abstract level, we are led to the question: to what extent are those notions true?

The present issue of **Fusul** is tentative in this sense: it is - on the whole - an attempt at exploring the various relations of human studies and literary criticism, as a step towards establishing a genuine identity capable of turning criticism into an autonomous science.

The issue opens with Dr. **Zaki Nagib Mahmoud's «Philosophy and Literary Criticism»** as two, basically parallel, systems of thought. The writer sets out to examine the relation between «philosophical thought» and «the work of criticism» not only from a historical point of view (since critical thought has originated with a number of philosophers, chief among whom are **Plato** and **Aristotle**) but also through the «nature» of each. A philosopher's point of departure is normally those concepts, current in our daily life. From these he will proceed to generalizations about the specific laws of a given domain. He seeks, as it were, to answer the questions posed by his age, or arising from his own reading of his age. Literature, on the other hand, is concerned with human interplay, that is to say with man in his dealings with other creatures. It does not do this, however, explicitly but through appealing to the concrete. It is the function of a critic to reach down to the underlying concepts beneath the concrete manifestation. A critic - like a philosopher - moves from surface to depth in search of the roots behind the surface. His is a search for a unity that underlies diversity. When this task is performed «vertically», it will provide us with an answer to the question as to what is «constant», what «variable», in artisitc creation. It should enlighten us on the taste or sensibility of a given age, on the one hand, and on that constant element, common to all great works of art, and making for their immortality, on the other.

To sum up, a philosopher's thinking is centred on universal principles embracing the whole universe. A critic's - as contradistinguished from the above - seeks to pronounce a critical judgement on a specific work of art. The nature of the activity is the same, but a philosopher's orbit is wider than a critic's.

Leaving aside - for the moment a ny rate - the nature of philosophical thought and of critical thinking, we move on, with Dr. **Mustapha Sowif** to the question of **«Literary Criticism And What It Can Learn From The Science Of Psychology»**. The writer starts by postulating a common

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
Printed By:
General Egyptian Book Organization Press



Issued By

General Egyptian Book Organization

LITERARY CRITICISM AND HUMAN SCIENCES

○ Vol-1111 ○ No. 1

○ October November December 1983



تراثنا الشعري

○ المجلد الرابع ○ العدد الثاني ○ يناير/فبراير/مارس ١٩٨٤

٢

١٥٠ قرشا



تراثنا الشعرى

٢

تصدر كل ثلاثة أشهر

○ المجلد الرابع ○ العدد الثانى ○ يناير/ فبراير/ مارس ١٩٨٤



تصدر عن: الهيئة المصرية العامة للكتاب

• الأسعار في البلاد العربية:

الكويت دينار واحد - الخليج العربي ٢٥ ريالا قطريا - البحرين دينار ونصف - العراق: دينار وربع - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان ١٥ ليرة - الأردن: ١٫٦٠٠ دينار - السعودية ٢٠ ريالا - السودان ٤٠٠ قرش - تونس ٢٫٧٠٠ دينار - الجزائر ٢٤ دينارا - المغرب ٢٤ درهما - اليمن ١٨ ريالا - ليبيا دينار وربع.

• الاشتراكات:

- الاشتراكات من الداخل:
عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ١٠٠ قرش
ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية

- الاشتراكات من الخارج:
عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد. ٢٤ دولاراً للهيئات. مضاف إليها:

مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٥ دولارات)
(أمريكا وأوروبا - ١٥ دولاراً)

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي:

● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج. م. ع.

تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨
٧٦٥٤٣٦

الإعلانات: يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين.

تراثنا الشعرى

محتويات العدد

أما قبل .... رئيس التحرير ٤
هذا العدد .... التحرير ٥
تراثنا الشعبى والتاريخ الناقص .... أحمد كمال زكى ١١
من أصول الشعر العربى القديم .... إبراهيم عبد الرحمن محمد ٢٤
الأسطورة والشعر العربى .... أحمد شمس الدين الحجاجى ٤٢
تشكيل المعنى الشعرى .... عبد القادر الرباعى ٥٥
البديع فى تراثنا الشعرى العربى .... عاطف جودة نصر ٧٣
نحو تحليل بنيوى للشعر الجاهلى .... كمال أبو ديب ٩٣
غربة الملك الضليل .... عبد الرشيد الصادق محمودى ١٣١
الوقوف على الطلل .... محمد عبد المطلب مصطفى ١٥٣
التحليل الدرامى للأطلال بمعلقة لبيد .... محمد صديق غيث ١٦٥
الغزل العذرى واضطراب الواقع .... على البطل ١٧٨
ظواهر أسلوبية فى شعر المتنبى .... عبده بدوى ١٩٥
التشاؤم فى رؤية أبى العلاء .... عبد القادر زيدان ٢٠٧
تراثنا الشعرى فى آسيا الوسطى .... محمد فتوح أحمد ٢١٧

○ الواقع الأدبى :

حول بويطيقا العمل المفتوح .... سيزا قاسم ٢٢٨
باب الفتوح : القناع ، الحلم ، اللغة ...... مدحت الجيار ٢٤٣

○ الوثائق :

- نصوص من النقد العربى الحديث ٢٥٧
- نصوص من النقد الغربى الحديث ٢٧٣

○ عرض الدوريات الأجنبية :

- دوريات إنجليزية .... عرض حسن البنا ٢٩٥

عرض كتاب :

الاضطراد البنيوى فى الشعر .... مارى كاترين باتسون ٣٠٦

أمَّا قبلُ

فإن بعض الحكايات الهزلية ينطوي على مغزى يجاوز تسجيل المفارقة التي نضحك لها أحيانا ونبتسم أحيانا ؛ ولكننا قليلا ما نتوقف لكي نتأمل هذا المغزى . وأكثر من هذا أن الحكاية الواحدة من هذا الطراز قد تنطوي على أكثر من مغزى ؛ ولكن ذلك لا يتكشف إلا بعد مجاوزة مرحلة الضحك إلى مرحلة التأمل . ومن هذه الحكايات حكاية ذائعة تقول - فيما تقول - إن خير وسيلة لصيد التمساح هي أن تذهب إلى أعالي النيل ، وتجلس على شاطىء النهر ، وتضع على عينيك منظارا مصغرا ، وتنتظر خروج التمساح من النهر . فإذا خرج التمساح رأيته عند ذاك ضئيلا في حجم العصفور . عند ذاك تذهب عنك الرهبة ، وتلتقطه بين إصبعيك . ترى هل المقصود بذلك أن التهوين من الأمر الخطير يكسب الإنسان الجرأة عليه ويجعله في متناول يده ؟ أم أن الأمر ينطوي - في حقيقته - على سخرية عميقة ممن يخيلون لأنفسهم هذا التخييل ، إذ يحسبون أنهم وقد هونوا من الأمر قد امتلكوه وفرغوا بذلك منه ، في حين أنهم - في الواقع - قد ألقوا بأيديهم إلى التهلكة ؟

أغلب الظن أن هذه الحكاية تنبهنا إلى ذلك النوع من خداع النفس ، الذي يمارسه الجبان حتى يشعر أنه مقدام ، والضعيف حتى يشعر أنه قوي ، والجاهل حتى يشعر أنه عالم .

والمغزى هنا وثيق الارتباط بعنصر الرؤية المصطنع ، وهو المنظار المصغر . ويمكن - بالإضافة إلى ما ورد في الحكاية - أن يبدو النهر العظيم للرائي من خلال هذا المنظار كأنه جدول يستطيع المرء أن يعبره في خطوة ، وأن يبدو الجبل الأشم كأنه تل صغير ينهار بضربة معول واحدة ، وأن تبدو فرقة كاملة من المحاربين كأنها سرب نمل يزحف على الأرض ، وهكذا .

والمفارقة في هذه الحكاية آتية من أن المألوف في الحياة العملية أن يضع الناس على أعينهم منظارا مكبرا ، يعينهم على رؤية الأشياء بمزيد من الوضوح ، ويكشف لهم عن التفصيلات الدقيقة في الأشياء . إنه أداة مساعدة على البصر حين يكل البصر . أما أن يستخدموا منظارا مصغرا فهذه هي المفارقة ؛ لأن أحدا لا يفكر - في الواقع العملي - في استخدام منظار كهذا . ولكن الحكاية - فيما يبدو - لم تكن هازلة كل الهزل حين استخدمت هذه المفارقة . حقا إنها مازالت تتحرك على المستوى العملي ، ولكن هذا المستوى العملي غير واقعي . ولا يبقى إلا أن يكون استخدام المنظار المصغر إشارة إلى سلوكية خاصة يمارسها بعض الناس في علاقتهم بالأشياء وبالآخرين . وعلى هذا المستوى تختفي المفارقة ؛ لأن الواقع السلوكي لبعض الناس يدلنا - عند تأمله - على أنهم - من باب التمثيل فحسب - كمن يضعون منظارا مصغرا على أعينهم .

ستجد هؤلاء يواجهون العمل الكبير الذي استنفد الجهد والعرق فيقولون : وماذا فيه ؟ وستجدهم يقفون على الفكرة اللامعة فيقولون : ليست بشيء . وسيمشون بين الناس منتفخي الأوداج لظنهم أن الآخرين ضئيلون . إنهم - فيما يخيلون لأنفسهم - أكبر من كل عمل ، ومن كل فكرة ، ومن كل إنسان .

قد يكون هذا السلوك ضربا من الدفاع عن الذات ، ولكن ليته اقتصر على هذا ؛ لأنه ينطوي - في الواقع - على عدوانية سافرة مقيتة . إنه محاولة يائسة لتحقيق الذات على حساب الآخرين . ولأنها تنطوي أساسا على الكذب على النفس فإن ضررها لن يصيب الآخرين بقدر ما يصيب صاحبها . وماذا يصيب التمساح من أذى إذا نظر إليه الرائي من خلال منظاره المصغر ؟ لكن الكذب على النفس بعد الكذب ، من شأنه أن يسحق روح الإنسان .

ولقد عرفنا في الأوساط الأدبية والفكرية طائفة من لابسي المنظار المصغر ، كل همهم أن يضربوا بمعاولهم كل إنجاز ضخم ، وأن يتصدوا لما لا طاقة لهم به ، وأن يتعالموا في المجالات التي لم يخبروها عن قرب ، وأن يصدروا في كل ذلك أحكاما لا تنقصها لهجة التعالي . وقد أصاب هذه المجلة - ضمن غيرها من الجهود الصادقة الأخرى - غير قليل من هذه الأحكام .

كلا ، لن تكون الأشياء هينة يسيرة لمجرد أن رائيها يلبس منظارا مصغرا ؛ ولن تفقد الأشياء قيمتها لأن أحكاما أساسها الكذب على النفس قد صدرت ضدها ؛ ولن يتضاءل التمساح فيصبح عصفوراً ، أو النهر الهادر فيصبح جدولا ، أو الجبل الشامخ فيصبح تلا .

كلا ، لن تفقد الأشياء قيمتها لأن نفوسا ضعيفة تريد أن تقوى ، أو لأن عيونا كليلة لا تريد أن تبصر الأشياء على حقيقتها .

واليوم ، ونحن نحفر التراب بأظافرنا ، ما أجدرنا أن نضع على أبصارنا منظارا مكبرا ، حتى نرى الأشياء في تفصيلاتها ودقائقها فضلا عن كليتها ، حتى تستقيم لنا الأحكام ، فنعطى كل ذي حق حقه ، ولا نبخس الناس أشياءهم .

رئيس التحرير

هذا العدد

يرتبط هذا العدد من «فصول» ارتباطا وثيقا بالعدد الأول منها ، الذى خصص حينذاك لمراجعة التراث العربى وتحديد موقفنا منه . ومنذ البداية كان واضحا أننا بصدد أن نولى هذا التراث من العناية ما هو جدير به ، وذلك من خلال المراجعة وإعادة النظر والفحص والتمحيص ؛ بل إن هذا المسلك يمثل خطا أساسيا فى منهج هذه المجلة ، وفيما يهدف إلى تحقيقه من رسالة . واليوم تقتصر المراجعة فى هذا العدد على تراثنا الشعرى . وبدهى أن هذا التراث الذى يرجع فى التاريخ إلى ما قبل الإسلام بما يقرب من مائتى عام لا يمكن أن تلم به مجموعة محدودة من الدراسات ، يضمها عدد واحد من هذه المجلة - على ضخامتها . وإنه لمن السذاجة أن يتصور أحد أنه فى الإمكان مراجعة التراث الشعرى العربى كله فى هذا الحيّز . ولكننا نتحرك فى خطة المراجعات وفقا لمنهج يتناول الجذوع ثم يعقبها الفروع فالغصون فالأوراق . وفى هذا التمثيل يصبح كل شاعر مفرد بمثابة ورقة فى شجرة الشعر العربى الباسقة العريقة . ثم يأتى يوم يكون فيه واحد من هؤلاء الشعراء ، أو يكون نتاجه الشعرى ، محوراً لمجموعة من الدراسات ، يفرد لها عدد من هذه المجلة .

وهكذا اشتمل هذا العدد على ثلاث عشرة دراسة ، موزعة على مناطق بأعيانها من خريطة الشعر العربى . وقد كان طبيعيا أن تظفر مرحلة النضج الأولى لهذا الشعر بمزيد من الاهتمام ، وأعنى بها مرحلة ما قبل الإسلام . وأيضا فقد انصرف قدر كبير من هذا الاهتمام إلى الشاعر الذى يقف على قمة هذه المرحلة ، وأعنى به امرأ القيس .

● وفى مستهل هذه الدراسات تأتى دراسة أحمد كمال زكى عن «تراثنا الشعرى والتاريخ الناقص» ؛ وفيها يسجل ملاحظته الأساسية ، ومؤداها أن دراساتنا التاريخية المتصلة بالشعر تعانى من النقص . وهو يعزو هذا النقص إلى قصور فى القوانين الفنية التى ارتضيناها - حتى الآن - أن نحكمه بها ؛ فلم نسأل أنفسنا ، ولا سأل واحد منا مؤلفى المصنفات - كالأغانى والعقد الفريد واليتيمة وأغلب كتب الطبقات - لماذا لم يذهبوا إلى القصة أو الرسائل الأدبية مثلما ذهبوا إلى الشعر ؟ ولماذا أهملوا المذكرات الشخصية والمدونات التاريخية والمقامات وما إليها ؟

إن اللغة الشعرية سياق تاريخى مرتبط بأسباب البناء الثقافى بل بالوجود الاجتماعى كله . وفى هذا الوجود الاجتماعى لا نعثر على نسق واضح وكامل للتغير ؛ ولا تهيىء لنا الأثبات - مصادر كانت أو مراجع - الإجابة عن السؤال التالى : لماذا لا نستطيع حتى الآن إدخال الفلكلور إلى حظيرة الأدب الأرقى المكتوب ، إذا كان من شروط أى أدب التصاقه بواقعه الاجتماعى ؟

ومن هذا المدخل يلقى الباحث الضوء على جوانب المشكلة التى تواجه ناقد الشعر العربى القديم . فهناك الأصل الأسطورى والشعائرى الذى أعرض عنه أغلب الذين أرخوا لشعرنا ؛ وهناك الأحكام الجزافية التى أطلقت على ذلك الشعر ، والتى تركت آثارها فى تصورنا المبتور لتاريخ الأدب العربى ؛ ثم هناك الخطأ المنهجى فى أن يتصل الحديث بالشعر طافيا على السطح ، فى حين يختفى كل ما عداه . لكن ظهور قصة كقصة مجنون بنى عامر وقد تحولت - على مر الأيام - إلى سيرة تشبه السير الشعبية ، بعيدا عن الرقابة الدينية التى فرضت على الشعر الرسمى ، يعنى تواصلا فنيا لا يمكن الاستهانة به فى كتابة التاريخ الأدبى ، بين ما هو طافٍ على السطح وما يردده ضمير الشعب فى القصص التى طورد أصحابها أو رواتها .

من أجل هذا كله يرى الباحث أن المؤرخ الجديد للأدب العربى ينبغى له أن يتحرك فى إطار مفهومى يحقق التكامل الفنى بين أشكال التعبير المختلفة فى الأدب العربى ، مع الحرص على تقديم الخلفية الجاهلية بالوضوح الذى رفضه الشراح الأقدمون ، وتصحيح المفاهيم التى راجت نتيجة لاستبعاد بعض الأنواع الأدبية . وعند ذلك سنفهم الشعر نفسه ، بل سنفهم - فى إطار الرؤية المتكاملة للأدب - كثيرا من جوانبه المبهمة ، وكثيرا من دلالاته الحضارية .

● وفى عقب هذه الدراسة الأصولية الكاشفة عن جوانب القصور فى فهم شعرنا القديم فى سياقه الأدبى ودلالاته الحضارية ، تأتى دراسة إبراهيم عبد الرحمن لتفحص أصلين من أصول الشعر العربى القديم ، هما الأغراض والموسيقى . ولهذا الاختيار ما يبرره ؛ وهو أن الأغراض تمثل الجانب الموضوعى من أصول القصيدة القديمة ، وأن الموسيقى تمثل أحد الجوانب الشكلية فيها . وقد خرجت من هذين الأصلين فروع مختلفة ، ولكن الباحث أرجأ دراستها إلى مناسبة أخرى .

وأغراض الشعر القديم - فى منظور الكاتب - هى موضوعات قد تشكلت فى صور خاصة ، غلبت عليها النمطية المتمثلة فى المعانى والصور واللغة . وقد اتخذ الباحث من ذلك دليلا على أن هذه الأغراض ليست أكثر من صيغ فنية عمد الشعراء إلى توظيفها فى قصائدهم توظيفا يعادلون فيه بين معانيها ومواقفهم من الحياة . وهو يرى أن هذه الوظيفة الفنية للأغراض قد حملت الشعراء على أن يحدثوا فيها شيئا من التغيير بما يتناولونه من معان وأفكار خاصة ، من خلال معانيها وأفكارها النمطية . وهم بذلك يحولون هذه المعانى والأفكار النمطية إلى أدوات فنية . ومن ثم تصبح تلك الأغراض ، من خلال هذا التحوير الخفى الذى يحدثه الشعراء فى معانيها وأفكارها ، صيغا خاصة بهم ، على الرغم من نمطيتها ، تختلف من قصيدة

إلى أخرى ، لتعادل - فى هذه القصيدة أو تلك - موقفا جديدا للشاعر من الحياة والناس . ويذهب الباحث ، بما يلاحظه من نمطية فى معانى هذه الأغراض ولغتها وصورها ، وما يلاحظه من تشابه بين بعض هذه الأغراض والأساطير القديمة (على نحو ما يتضح فى المشابهة بين سلوك امرىء القيس الذى يعبر عنه غزله ، وأسطورة الإله كريشنا الهندية) - يذهب إلى أن هذه الأغراض تعد بقايا من أساطير قديمة . ومع ذلك فإن ما نسميه بالنمطية والتكرار فى ورود هذه الأغراض فى قصائد مختلفة لم يحل دون تجددها .

أما فيما يتصل بموسيقى الشعر القديم فيرى الباحث أن إدانة المحدثين لما فى هذه الموسيقى من نمطية وتكرار إنما تعود إلى أنهم يقيسون هذه الموسيقى بمقاييس قاصرة . وهو يرى أن موسيقى هذا الشعر ، على الرغم من اعتمادها على التكرار ، كانت تتنوع وتتجدد بفضل الشعراء الذين نجحوا فى توظيف هذا التكرار توظيفا فنيا . وإن ما نسميه الأوزان الشعرية ليس - فى رأيه - سوى أدوات موسيقية نجح الشعراء فى استخلاص أنغام متنوعة منها . وهو يستشهد على هذا بأن القصيدة القديمة قد صيغت فى وزن شعرى واحد ، ومع ذلك فإن موسيقاها المنبعثة من هذا الوزن تختلف باختلاف الأغراض والمعانى التى ترد فيها . وفى التدليل العملى على هذا قدم الباحث دراسة تطبيقية على شعر الأعشى ، موضحا اعتماد الأعشى فى تنويع موسيقاه على أصلين هما : أصوات اللين والقوافى المطلقة . وينتهى الباحث من هذا كله إلى أن الجاهليين قد خطوا بموسيقى الشعر خطوات واسعة ، وطوروا وسائلها تطويرا ملحوظا .

● وفى إطار البحث عن المكونات الأولى تأتى دراسة أحمد شمس الدين الحجاجى للشعر العربى القديم وعلاقته بالأسطورة . وهو ينطلق فى هذا البحث من حقيقة أن الأسطورة ارتبطت منذ البداية بالكلمة ، وأن الشعر لم ينفصل عن الأسطورة إلا عندما حدثت لها شعائر خاصة تؤدى فى بيت العبادة . ومع ذلك فقد ظل الشعر محتفظا بعلاقته بالأسطورة ، من حيث إنه يخلق عالما شخصيا منغلقا على نفسه ، ما زالت اللغة فيه لغة أسرار . وهكذا استقل الكاهن بالكلمة الأسطورة داخل المعبد ، والشاعر بالكلمة الشعر خارج المعبد ، وإن كان كلاهما يتلقى الوحى ، ويتكلم لغة أسرار .

ولم يكن الشعر العربى بدعا بين الفنون الشعرية الإنسانية ؛ فقد ارتبط - مثلها - بالأسطورة إلى حد كبير . وليس بين أيدينا شىء من البدايات الأولى لهذا الشعر ؛ وكل ما وصل إلينا منه إنما ينتمى إلى تلك الحقبة المتأخرة من الجاهلية ، حيث كان الفصل قد تم بين الكاهن والساحر والشاعر ، وتحددت لكل منهم وظيفته ، وسمى كلام الكاهن بالسجع ، وكلام الساحر بالرقى ، وكلام الشاعر بالشعر . وفى الوقت الذى جعل فيه الإغريق الشعر وحيا من الآلهة ، ارتبط إبداع الشعر لدى العرب منذ الجاهلية بالجن . وما أكثر الروايات القديمة التى تحدثنا عن هذا المعتقد ، وتحدد لكل شاعر شيطانا بعينه ، يلقى الشعر على لسانه . وهذا معناه أن الشاعر كان الصوت المسموع فى مجتمعه لقوى كونية خفية ، تربطها به رابطة خاصة . وهو فى هذا يختلف عن الكاهن الذى كان يرتبط بإله أو آلهة بأعيانها ، أو الساحر الذى كان يرتبط بالقوى الشريرة ، دون أن يكون لأيهما نفوذ وتأثير فى المجتمع بقدر ما كان للشاعر . ومن ثم كان فرح القبيلة بميلاد شاعر فيها ؛ لا لأنه سيمدحها بكل القيم التى كان المجتمع عند ذاك يعتد بها فحسب ، بل لأنه سيكون كذلك همزة الوصل بينها وبين تلك القوى الكونية . وكذلك كان ميلاد شاعر فى قبيلة ما مثيرا للذعر فى القبائل الأخرى ، من حيث إنه قد يوجه إليها هجاءه ولعناته فيلحقها من ذلك أكبر الأذى .

وهكذا تحدد للشعر العربى منذ البداية منحياه الخيِّر والشرير فى المدح والهجاء ، وفقا لخيرية القوى الكونية الملهمة أو لشريتها . ويرى الباحث أن الإسلام قد أكد هذا المفهوم ، مسترشدا فى هذا بعدد من الشواهد والأدلة ، ومنتهيا إلى أن «هذا النظام فى عملية الخلق وعلاقتها بقوى ما وراء الطبيعة أصبح جزءا من التراث العربى» .

● وفى إطار النظر الشمولى للشعر العربى ، ولكن دون إحالة إلى أطر مرجعية خارج النص ذاته ، يتجه عبد القادر الرباعى إلى تحليل المعنى الشعرى وكيفية تشكله ، متخذا من عدد من نصوص الشعر العربى القديم لدى شعراء مختلفين فى أزمنة مختلفة مادته التجريبية . وهو ينطلق من حقيقة أن العملية الشعرية تغير من طبائع الأشياء الداخلة فى نص القصيدة ؛ فالكلمة يمكن أن تكون علاقة أو عملية ، والمعنى يكون حدثا ، والعمل الشعرى كله علاقات صورية . فإحداث العلاقات المتنوعة هو السمة المميزة لعملية التركيب الشعرى ؛ والمعنى الشعرى الذى تشكله الذات الشاعرة إنما ينبثق من خلال العناصر المتزامنة أو العلاقات داخل العمل الشعرى الواحد . وفى وسع الناقد أن ينظر إلى مجموع التزامنات أو العلاقات من خلال تشكيلين أساسيين للمعنى ، هما : التشكيل المكانى والتشكيل الزمانى .

وقد ربط بعض النقاد عملية إدراك عناصر العمل الشعرى أو رؤيتها بالمكان ؛ فهذه الرؤية تتحقق عندما نكون قادرين على تجميع العلاقات فى محاور متصاحبة فى مكان ما يبرز نظامها . وعندئذ تغدو فائدة المكان أنه يحول الأدب إلى موضوع أو مادة ، فيساعدنا على أن نرى - على نحو أكثر حيوية - جوهر التجربة الأدبية ، ويمدنا بمحور مركزى لمجموعة العناصر القابلة للمشاركة .

وعلى هذا الأساس يمضى الباحث فيمتحن بعض النصوص الشعرية القديمة ، لابن قيس الرقيات ، وابن المعتز ، لينتهى إلى أن التشكيل المكانى قد يقوم على أساس التماثل ، بوصفه نوعا خاصا للتناظر بين العناصر المتشابكة ، فى حين يقوم فى نماذج أخرى (يمثل لها بنماذج لامرىء القيس وأبى

الشيص الخزاعى وجرير والمتنبى وغيرهم) على أساس آخر ، هو «التماثل فى اللاتماثل» ، أو على مجموعة العناصر المـ ـمـ coexistent التى تبرز معانى القصيدة الواحدة ، ويكون لها علاقة مؤثرة فى نمو الحدث أو المعنى وتعميقه . وبهذا يمنح التشكيل المكانى الشعرى حواسنا القدرة على الإدراك الحدسى الذى نتجاوز به سطوح المواد المتجمعة إلى الأعماق البعيدة المفتوحة على اللاعدود فى الأمكنة .

أما التشكيل الزمانى فيستوعبه الإيقاع الموسيقى ؛ فالإيقاع الموسيقى فن زمنى يعنى «الحركة عبر الشىء» . وكذلك يرتبط الإيقاع بالمعنى ارتباطاً حيويا ؛ لأن الكلمات التى يبتدعها المعنى لا تنفصل عن أصولها الصوتية .

والمكان فى الأدب يحتاج إلى الزمان ؛ لأنه يتشكل فيه ويتحرك بحركته عبر أشيائه . والزمان - فى مقابل ذلك - يؤلف من مجموع الأصوات الزمنية «مكاناً نغمياً» . وهذا التلاحم يجعلنا فى حاجة إلى مصطلح آخر يمنحنا القدرة على رؤيتها معا متفاعلين متساندين . ولعل مصطلح «بنائى tectonic» ، الذى يقترحه متشيل Mitchell هو المؤهل لتحقيق هذه الرؤية على نحو دال وشامل .

● ثم ينقلنا عاطف جودة نصر إلى قضية أكثر خصوصية وإن كانت تتعلق بمنحى عام فى تراثنا الشعرى ؛ وهى قضيـ ـبـديع . وهو يذهب - منذ البداية - إلى أن العرب منذ الجاهلية قد عرفوا ، فى شعرهم ونثرهم على السواء ، ضروباً مما أطلق عليه العباسيون فيما بعد اسم البديع ، وأن القرآن الكريم عرف «الفواصل» التى ثارت حولها مشكلات المشابهة بينه وبين السجع ، تنزيهاً للقرآن عما نعت بعيوب السجع . وقد قام تحليل القدماء للسجع والجناس على أساس أن الألفاظ والمعانى هى المحك الذى يرجع إليه ، والمعيار الذى يفاضل بين أنماط البديع فى قيمتها الفنية ؛ فمن البديع مالا تفضى إليه المعانى إفضاء طبيعيا ، ومنه ما تقود المعانى إليه . الأول تتطلبه الألفاظ تحقيقاً للفواصل المسجوعة ، وإن أفضى إلى ركاكة العبارة ، وضعف الأسلوب ، وضحالة المعنى ؛ أما النوع الثانى فتراعى فيه المعانى التى تنقاد إليها الألفاظ انقيادا ، فتقع اللفظة فى مكانها دون نُبُوّ أو قلق أو فساد فى الذوق .

وقد استدعى وضع القضية على هذا النحو مشكلة القطيعة - عند القدماء - بين اللفظ والمعنى ؛ وهى المشكلة التى تبسط ظلالها على موروث الثقافة الإسلامية وما ألم بها من جدل ، وما نيط بهذا الجدل من موروث الثقافة اليونانية . فالألفاظ - فى تصوراتهم - طينية متهافتة ، قابلة للصيرورة والتغير ؛ أما المعانى فسماوية ثابتة ، لا يعتريها التغير ، ولا يعرض لها نقصان . وقد أفضى هذا - مرة أخرى - إلى تصور اللفظ والمعنى على نحو طبقى ، يلوذ بدلالات الشرف والخساسة ، وما هو عال وما هو متسفل لاصق بوخامة الطبيعة وبلادة الطينة . وفى ضوء القسمة الصارمة عولجت «محسنات البديع» . وقد ارتبط بهذا أيضا تصورهم أن المنطق يهتم بالمعنى ، فإن اهتم باللفظ فبالعرض ؛ وأن النحو يعنى بالألفاظ ، فإن عنّ له اهتمام بالمعنى فبالعرض كذلك . وقد كان يكفى - فى هذا كله - التسليم ببداهة أننا نفكر باللغة ؛ وهى بداهة تجعل من النحو والمنطق وجهين لعملة واحدة . والتزيين ، وإن كان يضفى على الموضوع شيئا ما ليس من طبيعته ، لا يفرغ - فى الوقت ذاته - الموضوع من طبيعته . والملاحظة المباشرة للموضوع الذى نقصده بالزينة تجعلنا نميز فيه بين الأصلى فى ضرورته ، والزائد فى عَرَضيته ، على نحو يسمح للشعور أن ينحى هذا الذى ألحق بالطبيعة . وفى الزينة غرابة ، وتقنية تجميلية ، ورغبة فى المجاوزة ، تتمثل فى أن يكون الموضوع مطابقاً لطبيعته وغير مطابق فى آن واحد .

والزينة البديهية فى العصر الجاهلى وصدر الإسلام لا يكاد المرء يحس بها ، فى حين بلغ الإغراق فيها ، والولع بالزخرف والتوشية ، شأوا بعيداً فى عصور التدهور الثقافى والانحطاط الأدبى ، حتى صار التفنن فى البديع معياراً تقاس به المتون كلها ، ولا سيما فن الشعر .

● ومن هذه المجموعة من الدراسات ذات النظرة الشمولية ننتقل إلى مجموعة أخرى من الدراسات التى تتحرك فى إطار موضوعى محدود . وفى مقدمة هذه الدراسات تطالعنا دراسة كمال أبو ديب لمعلقة امرىء القيس . وهى دراسة تقوم على أساس من التحليل البنيوى ، فى إطار مشروع كامل لدراسة الشعر الجاهلى على هذا الأساس .

يرى أبو ديب أن المعلقات السبع تمثل فى مجموعها رؤية الإنسان العربى فى العصر الجاهلى للعالم ، أو أنها المحصلة النهائية لعلاقة الإنسان بالكون والمجتمع القبلى فى تلك المرحلة التاريخية عا ـ ـحو ما تجلت فى الشعر . وتمثل كل معلقة من هذه المعلقات جانبا من هذه الرؤية يختلف عن الجوانب الأخرى . ومن ثم تختلف خصائص ها ـ ـمقتـ البنيوية ، على الرغم من تداخلها وتشـ ـ ـ فيما بينها ، على نحو يجعل منها عملاً متكاملاً فى اللغة والرؤية ، وكلا متوازنا يجسد جوهـ ـ ـة العصر الجاهلى .

وفى إطار هذا المشروع المعنى سبق أن نشر الباحث دراسة له تتناول معلقـ لبيد بن ربيعة العامرى ؛ وهى القصيدة التى أطلق عليها الباحث صفة "القصيدة المفتاح The Key Poem" ، وقد خلص من دراستها إلى أنها تقدم الرؤية الجماعية ، أو الرؤية المركزية للثقافة الجاهلية . أما معلقة امرىء القيس ، موضوع هذه الدراسة ، فقد أطلق عليها صفة « قصيدة الشبق The Eros Poem » . وهى - عنده - تقدم الرؤية الفردية ، أو موقف الثقافة المضادة ، على نحو ما تمثلت فى شعر الصعاليك - على سبيل المثال . وعلى هذا الأساس تشكل القصيدة المفتاح وقصيدة الشبق قطبين متقابلين فى إطار البنية الكلية للمعلقات .

وتقدم الدراسة الحالية تحليلاً تفصيلياً لمعلقة امرىء القيس ، يتجه أساسا إلى بنيتها بوصفها نموذجا للبنية المتعددة الأبعاد multi - dimentional structure . وتقوم هذه البنية على أساس من التفاعل بين حركتين رئيسيتين تنتظمهما أبيات القصيدة ، وتنقسم كل منهما إلى وحدات تكوينية تشتمل بدورها على وحدات أولية . وتقوم القصيدة كلها على أساس من الجدل الماثل فى ثنائية ضدية تحاول اكتناه إيقاع الزمن ، وتظهر فى سكون الأطلال ومظاهر الموت والصمت والزوال والهشاشة الكامنة فى العلاقات الإنسانية ، فى مقابل الحيوية الغامرة والجارفة ، على نحو ماتتجلى فى السيل وفى مظاهر الحياة الصاخبة فى الطبيعة ، وفى النشاط والقوة والصلابة فى عالم الحيوان ، وفى مظاهر الحدة والكثافة الشعورية والحسية لدى الإنسان .

وفى إطار هذه الثنائية تتحرك القصيدة فى سياق من التعارضات الأخرى ، التى تظهر على مستويات عدة فى الوحدات التكوينية والوحدات الأولية ، مكونة شبكة من العلاقات المعقدة . وتتكشف هذه العلاقات عن طريق تحليل تفصيلى للعناصر المكونة للبنية الدلالية ، وعناصر أخرى من البنية الإيقاعية . ثم يكشف هذا التحليل أخيرا عن انصهار كل للبنية الدلالية والبنية الصوتية لهذه القصيدة ، التى تعد من أروع نماذج الشعر الجاهلى .

● ومن التحليل البنيوى لمعلقة امرىء القيس ينقلنا عبد الرشيد محمودى إلى قضية تتعلق بامرىء القيس كذلك ، كان لها أثرها الفنى فى شعره أيضا ، وهى قضية غربته . وإذ يستعرض الباحث دراسات سابقة لامرىء القيس ، كدراسات إيليا حاوى والطاهر مكى وأحمد الحوفى وسيد نوفل ، يلاحظ أن هؤلاء الدارسين قد مسوا موضوع غربة هذا الشاعر دون أن يتعمقوه ، كما أن بعضهم عجز عن إدراك مقومات الوحدة فى شعره ، على نحو جعلهم غير قادرين على فهم اغترابه ؛ ذلك الاغتراب الذى تبدى فى كثير من قصائده متخفيا وراء الحديث عن المرأة والطلل والحب .

ويدخل الباحث إلى دراسة اغتراب امرىء القيس من خلال درس موضوع الوحدة . فإذا كانت القصيدة عنده تخلو - مثلا - مما يسمى بالوحدة العضوية ، فإن هذا لا يعنى على الإطلاق أنها تخلو من الوحدة ؛ ذلك أن مقومات الوحدة فى غزل امرىء القيس ينبغى أن تلتمس أساسا فى مقاطع القصيدة ، لا فى القصيدة بوصفها كلا . فالقصيدة عنده تتكون من وحدات أساسية ليست هى الأبيات بل المقاطع . وفى إطار المقاطع ينشأ ضرب من التماسك الداخلى أو الوحدة البنائية . على أن وحدة المقاطع لا يمكن تعريفها تعريفا نظريا شاملا ؛ لأنها تتحقق فى أشكال متنوعة متعددة ؛ ولا مناص للناقد من أن يطوع مفاهيمه ويرهف أدواته النقدية حتى يتمكن من متابعة هذا التنوع .

ومن خلال التحليل ينتهى الباحث إلى أن الغزل الوصفى فى شعر امرىء القيس يؤدى دورا جوهريا فى قصصه التى وسمت بالمجون من قبل بعض الدارسين ، وأن السرد والوصف يتآزران فى نسيج القصة التى يريد الشاعر أن يقصها ، مستهدفا من ذلك استعادة الماضى والتشبث به والاستقرار فيه . هذا من جهة ؛ ومن جهة أخرى تتهاوى أمام هذا التحليل نظرية القائلين إن الشعر العربى التقليدى يخلو من الوحدة لأنه يفتقر إلى الوحدة العضوية ؛ فالوحدة ماثلة فى قصائد امرىء القيس - أو بعضها على الأقل - بقدر ما تتضمنه مقاطعها من تماسك ، وما يقوم بينها من علاقات .

● ولقد لفتت ظاهرة الوقوف على الأطلال فى مستهل القصيدة الجاهلية أنظار الدارسين المحدثين بوصفها تقليدا فنيا ينطوى على كثير من الدلالات المعنوية . وفى هذا العدد دراستان جديدتان لهذه الظاهرة ، إحداهما تتناولها فى شعر امرىء القيس أيضا ، والأخرى تقف عندها فى معلقة لبيد وحدها .

الدراسة الأولى لمحمد عبد المطلب مصطفى ؛ وفى بدايتها يوجز الباحث التفسيرات القديمة والحديثة لهذه الظاهرة ، متخذا من هذا مدخلا إلى قراءة مقدمات امرىء القيس الطللية قراءة تحليلية ، بقصد الكشف عن الإمكانات الدلالية التى تنطوى عليها . وقد تبين للباحث أن الطلل كان يمثل تحولاً على مستويين : الأول ، هو الصورة المادية له وانعكاسها فى شكل صياغة لغوية ؛ والثانى ، هو الصورة الباطنية التى حولته إلى طبيعة إلهامية .

أما موقف الشاعر من الطلل فقد تمثل فى خطين متقابلين كذلك : الأول يتعاطف فيه الشاعر مع الطلل ويشفق عليه ؛ والثانى : يرفض فيه الشاعر الطلل من خلال رفضه لمشاعر اليأس والإحباط التى تتجمع عليه فى مواجهة الطلل . والخط الثانى هو الغالب فى معظم مطالع امرىء القيس الطللية . ومن التتبع التحليلى لهذه المطالع ينتهى الباحث إلى أن الشاعر لم يقف على الطلل واصفا ما أصابه من تهدم إلا لأن ذلك كان وسيلة باطنية يربح بها نفسه ، حيث إن الهلاك قد حل بغيره . وربما كان هذا بمثابة استخدام الماضى وسيلة للحاضر ، حيث ينطلق الشاعر من الطلل إلى المغامرة العاطفية ، أو مغامرة الرحلة فى البيداء بناقته السريعة ، وكأنما الموت - عنده - قد أصبح وسيلة للحياة . ومن هذا التتبع كذلك يقف الباحث على حقيقة أن الطلل لم يأخذ عند امرىء القيس صورة الجثة الهامدة ، بل تحول إلى صورة رجل عجوز متهالك ، تغضنت قسماته وتاهت ملامحه . وأيضا فقد تبين للباحث أن المشهد الطللى قد أخذ شكل نتاج جماعى نتيجة لبعض المخلفات القديمة المتصلة بالموت ، والعودة الخالدة ، وموت الأب ، وإحساس الابن بفتوته الممتزجة ببعض مشاعر الوحدة والغربة ، على نحو يؤكد طبيعة الاندفاع وراء الحياة بكل ما فيها من متع وملذات .

وينتهى هذا التتبع إلى رصد موقف مدهش يغيب فيه الشاعر عن الوعى ، أو - بمعنى أدق - يفقد فيه الذاكرة مؤقتا ، ثم تعود إليه حالة الصحو والتنبه فيستعيد ذاكرته القديمة الخالصة ، التى تمتزج فيها - أحيانا - تجارب الآخرين .

● أما الدراسة الثانية فتتجه إلى التحليل الدرامي للوقوف على الطلل في معلقة لبيد . وتسعى هذه الدراسة التي يقدمها محمد صديق غيث إلى تقديم اختبار لقدرة دعوى «الطبيعة الدرامية للأدب» على استيعاب أنحاء النص في وجوده الكلي ، وكشف إمكاناته كاملة أمام مختلف وجهات النظر النقدية ، لتتآزر جميعاً في سياق جدلي ، أو درامي ، يجعل من نتاجها النقدي إبداعاً أظهر سماته الوفاء لبنية «النص - المبدع - الناقد - القارئ» ، والوفاء بما يتعلق بهذه البنية من ارتباطات تتول إلى التراث والثقافة والواقع والعصر ؛ أي إلى المكونات التي تشكل الإطار المرجعي لعناصر تلك البنية .

وقد كان من نتائج هذا التكامل النقدي إنتاج دلالة النص كأنها سياق متصل ومتماسك وخال من الفجوات المعهودة في الأعمال النقدية المختلفة ، التي تخلف وراءها مناطق مجهولة من النص ، نتيجة للنظرة الأحادية ، أو محدودية الإجراءات .

وتقدم هذه الدراسة التطبيق العملي لهذا المنهج الدرامي على الوحدة الأولى من وحدات معلقة لبيد ، وهي وحدة الأطلال ، وقد تضافر فيه عدد من المناهج النقدية (الفينومنولوجيا ، والأنثروبولوجيا ، والأسلوبية ، والبنائية . . الخ .) بدرجات متفاوتة (قابلة من بعد للنمو) ، لتجلية الدلالة الكلية للأطلال ، بوصفها التعبير الشعري عن معاناة العربي للوجود بأنحائه المختلفة ، وتفاعلاته مع الزمان والمكان ، وصراعه من أجل الحياة وتحقيق الذات .

وهكذا يظفر الشعر الجاهلي في كليته وفي ظواهره المختلفة بقدر واضح من العناية ؛ لا لشيء إلا لأنه يمثل مرحلة النضج الأولى التي كان لها امتداد - على نحو أو آخر - فيما تلا من عصور .

● ثم ينقلنا على البطل إلى شعر الغزل العذري والواقع المضطرب الذي صاحب انتشاره . وإذا كان قدر لا يستهان به من الشعر في الجاهلية قد ارتبط بفروسية الحرب فإن الشعر العذري - فيما يرى الباحث - قد ارتبط بما يسميه « الفروسية العذرية » ؛ وهي فروسية أخلاقية ، تعلي من شأن السلوك المثالي المترفع عن الدنايا ، وتقوم على أسمى المشاعر الروحية (الحب) ، وأسمى الضوابط السلوكية (العفة) .

ولقد ذاعت مجموعة من القصص تتصل بالشعراء العذريين تجعلهم موضع النظر من الناحية التاريخية ، ومع ذلك تظل مشكلة الشعر العذري قائمة ؛ إذ يظل لدينا قصص وشعر ينحوان منحى محددا لابد من تفسيره وتحليله ودراسته . ويحيل الباحث إلى ما ذهب إليه طه حسين من قبل في إرجاع نشأة الشعر والقصص العذري إلى الأثر السياسي ؛ فقد « أساء خلفاء الشام ظنهم ببلاد العرب فعاملوها معاملة شديدة قاسية ، وأخذوها بألوان من الحكم لا تخلو من العنف » . وهكذا كان هذا الشعر وهذا القصص نتاجا طبيعيا لوطأة الفقر الشديد واليأس اللذين أصابا الناس في بادية الحجاز . وقد دفعهم الفقر واليأس إلى الزهد ، لا سيما أنهم كانوا متمسكين بدينهم . ومن ثم يمكن القول إن العامل الديني قد ظهر أثره في تلوين التعبير في القصص والشعر العذريين بألوان إسلامية ، ولكن تظل نشأتهما سياسية في أساسها . على أن جذور هذا القصص تمتد موغلة في القدم إلى حيث المأثور الأسطوري والشعبي في عصور ما قبل الإسلام ؛ إذ نجد من هذا المأثور أسطورة « الدبران » التي رددتها قصص العشق الجاهلي (كقصة عنترة وقصة المرقش الأكبر) ترديدا لا يخل بأي من عناصرها . ولكن القصص العذري يضيف إليها عناصر جديدة ، تتحول بها إلى تعبير أكثر تعقيدا ، بحيث يتضمن وجهة نظر في مسيرة الحياة ، وموقفا مما يعانيه الناس فيها . وعلى نحو أكثر تحديدا يقرر الباحث أن الاتجاه الذي سلكته قصة الغزل العذري هو أحد الاتجاهات المعبرة عن « سوء التكيف » أو « رفض الواقع » ، حتى لو كان هذا الرفض سلبيا انعزاليا .

● ومن شعر العذريين وقصصهم في القرن الأول الهجري يقفز بنا عبده بدوي إلى القرن الرابع الهجري ، لنقف معه على بعض الظواهر الأسلوبية في شعر المتنبي .

والباحث يرى في المتنبي شخصية مأسوية ، سواء في حياته (فقد ألقى بنفسه في أتون الحياة منذ البداية ، وتعامل مع الفواجع) أو في نهايته (فقد انتهت حياته كما تنتهي حياة البطل الـ أجيلي) .

أطل المتنبي على القرن الرابع الهجري بثقافته السخية المتنوعة ، وعرف كيف يوائم بين ذاته وثقافة عصره ، وعرف للشعر قيمته فوجد فيه ذاته . وقد ميزت شعره مجموعة الظواهر الأسلوبية التي يقتصر الباحث على الوقوف بنا على بعضها . ومن ذلك ما سمى « براعة الاستهلال » . وقد انتهى الباحث في هذا الصدد إلى أن المتنبي لم يكن يحسن المطالع ؛ لأنه لم يكن سهلا ولا مستأنسا ، ولأنه كان مترفعا على جمهوره ، فضلا عن أنه كان عجلا في مقدماته ، وربما بدأ غامضا ثم انتهى إلى الوضوح .

كذلك عرض الباحث لألفاظ المتنبي في سياقها ، ووقف عند قضايا التوكيد والتصغير ، وكلمات بأعيانها ، مثل « ذا » و « ذي » ، كما لاحظ عدم المواءمة عنده بين الشكل والمضمون ، لأن ما كان يهمه في المقام الأول هو المواءمة بين عالمه النفسي المواز ، والأشياء والمواقف . أضف إلى هذا تعرضه لخاصتي التعقيد والغموض في شعر المتنبي ، وميله إلى مذهب أهل الكوفة في اللغة ، وإلى الحشو والتضمين وقبح الاستعارة وخفاء الكناية

والإيجاز المخل وسوء المطابقة . . الخ . . ولكن وراء كل ذلك أن المتنبي كان محكوما بعالمه الذاتي ، مدركا أن هناك قوانين جديدة ومتصارعة تحكم عصره . وقد انعكس هذا الإدراك على بحوره وقوافيه وعالمه الموسيقي بصورة واضحة .

وأخيرا طرح الباحث قضية ما إذا كان المتنبي قد استطاع أن يقدم في شعره صورة لنفسه . وقد انتهى إلى أنه أجاد في هذا الجانب ، كما أجاد في فن « البورتريه » و « فن التكبير » . لكن آفة المتنبي في أنه لم يلبس لكل حال لبوسها ؛ لأنه في المقام الأول لم يلبس - في رأى الباحث - إلا ذاته .

● ومن خصائص المتنبي الأسلوبية ينقلنا عبد القادر زيدان إلى تشاؤم أبي العلاء المعري . وقد اتجه الباحث منذ البداية إلى نفي ما ارتآه بعض الدارسين من أن فقد المعري لبصره ، وما قد يخلفه هذا من قصور في المعرفة الحسية ، قد يكون له دور متفرد في تعميق النزعة التشاؤمية عند أبي العلاء .

وقد ناقش الباحث فكرة التشاؤم هذه على مستويين هما المستوى الميتافيزيقي والمستوى الواقعي . وفي المستوى الميتافيزيقي استطاع الباحث - من خلال النصوص العلائية - أن يحدد ثلاثة عناصر كان لها الأثر في تحديد عالم أبي العلاء التشاؤمي المتميز . وقد تمثل العنصر الأول في قصور المعرفة الإنسانسة ومحدوديتها . وليس القصور في المعرفة الإنسانية هنا من نوع القصور الذي يحدثه فقد حاسة البصر ؛ وإنما هو « قصور في العثور على الحقيقة التي لا يني الفكر ينقب عنها ، أملا في الوصول إلى اليقين الذي يسبغ على النفس هدوءها واستقرارها » . أما العنصر الثاني فقد تمثل في الزمان المدمر ، أو الدهر بمعناه العام ، الذي يمضي على الأشياء فيحيلها أطلالا . ثم يتمثل العنصر الثالث في الموت . ولكن الموت لم يأخذ عند أبي العلاء صورة واحدة ؛ فهو حينا وسيلة من وسائل الخلاص والتحرر من قيد الحياة ، وحينا آخر يمثل لديه حائلا يحول بين الإنسان وتحقيق ما يريد ، وحينا ثالثا يبدو كأنه أداة من أدوات الزمان أو الدهر التدميرية .

أما المستوى الواقعي فيقف فيه الباحث عند فكرتين هما : تصور أبي العلاء للحياة الدنيا ، ورؤيته للإنسان . وهو من خلال تناوله لهاتين الفكرتين ، مترسما النصوص العلائية ، ينتهي إلى نتيجة مؤداها أن أبا العلاء قد فقد إيمانه بالحياة على الرغم من حبه لها ، لما أصيب به من إحباط حال بينه وبين ما يريد ، فضلا عن إدراكه الواعي لما في الحياة من نقص يحول بين الإنسان والتطلع إلى نوع من الكمال قد يراوده . وكما فقد إيمانه بالحياة ، فقد إيمانه بالإنسان : أولا ، لما وجده في سلوكه من انفصال بين القول والفعل ؛ وثانيا ، لما رأى من تأصل نزعة الشر فيه ، وما يوحي به تأصل هذه النزعة من فقدان الأمل في صلاحه .

● وأخيرا ينتهي ملف العدد بدراسة لمحمد فتوح أحمد ينقلنا فيها إلى تراثنا الشعري في آسيا الوسطى ، فيقف بنا على جانب من هذا التراث غير المعروف حق المعرفة ، يتمثل في مخطوطة سلجوقية ترجع إلى بدايات القرن السادس الهجري . وتحتوي هذه المخطوطة على مادة شعرية وطائفة من القصص والرسائل والأخبار . والمخطوطة من تأليف الشاعر مسعود بن نامدار ؛ وهي محفوظة في المكتبة الوطنية في باريس .

وفي هذه المخطوطة السلجوقية تظهر خصائص الشعر العربي في القرنين السادس والسابع . ومن هذه الخصائص حوشية اللفظ ، والإغراب في المتن إلى حد استغلاقه ، والتعمية المقصودة في بعض الأحيان ، والجنوح إلى المحسنات اللفظية والبديعية ، وتركيب الصور من عناصر متباعدة . . الخ . وكلها خصائص ظهرت في الشعر العربي خلال أزمنة التدهور . وعلى الرغم من هذا تحتفظ المخطوطة بقيمتها ، التاريخية إلى جانب بعض الخصائص الجمالية .

إن هذه المخطوطة مجرد شاهد على أن ما بأيدي الدارسين من الشعر العربي - على كثرته - لا يمثل إلا القدر الذي أتيح له أن يبقى وأن يخرج إلى العلن .

التحرير

تراثنا الشعري والتاريخ الناقص

أحمد كمال زكي

١

لا نريد بهذا العنوان أن نفجع أنفسنا فى شىء عزيز لدينا ، ولا نحاول به - من جهة أخرى - أن نعود من جديد إلى ما أثاره روّادنا فى تاريخنا الأدبى من قضايا كان «الشك» سُداها و «القصور» لُحمتها ؛ كذلك لا نطمع من ورائه أن نكون جاحظيين نقعد فى مسجد البصرة لنقول : لم نظفر فى الشعر بما يراد منه إلا عند محمد بن عبد الملك الزيات وأقرانه من الكتاب !

ما إلى هذا نقصد ، ولا فى خاطرنا أن نفعل . . .
غير أننا بمراجعة الأصول الأدبية فى تراثنا ، وما يتصل بها من شروح ومراجعات ونقود وتعليقات ، نواجَه بضرب عجيب من البلبلة . ونشعر فى كل مراجعة ولدى أى ناقد - ابتداء من الجاحظ الأديب الذى لم يظفر بشىء ذى طائل فى الشعر إلا عند الكتاب ومنهم صديقه ابن الزيات - أننا خدعنا خديعة لم يفطن إليها أغلب دارسى العصر ، أو معظم الذين أرّخوا لأدبنا وقد اصطنعوا المناهج الأوربية المختلفة .

حقيقة وصل عدة منهم - كطه حسين مثلا ، ومارون عبود ، وعمر فرّوخ ، وشوقى ضيف - إلى نتائج طيبة ، إلا أن تلك النتائج كانت محدودة ، وربما تزيا معظمها بأزياء فضفاضة أو خَلِقة أو مبرقشة بأصباغ الاصطلاحات التى تسعفنا على فهم روح العصر وطبيعته .

ومن ناحية أخرى وبدون وزن صحيح لما بقى من شعرنا-حتى فى عصوره الإسلامية - بنَيْنا أحكاماً مغرقة فى الحداثة فجاوزنا بجموح ثلاثية تين Taine إلى تقسيمات البنيوية وتحليلات السيميولوجيين ، وهذا أدّى إلى التوسع فى عملية إسقاط اهتماماتنا الحادثة فى العصر على القديم . ولما كان ذلك القديم شعراً - والشعر فى نظرنا خَرْق لعادات المرحلة معرفيا وتعبيريا ، فإنه يكون من الصعب تقويمه إلا فى بيئته وزمنه وعلى أساس أنه مروق من المألوف . وهذه العملية نفسها - عملية تمييز الشائع المألوف من الشاذ الخارق - تتطلب إحاطة بمصاحبات الشعر للفنون الأخرى ، وبخاصة القولىّ منها كالأمثال أو النوادر أو الألغاز أو الحكايات الشعبية ونحوها .

إننا نعلم تماما أن اللغة إذا كانت وسيطا موضوعها للمعرفة فإنها - كوسيط - ليست ثابتة فى كلّ العصور . ويصعب تحديد تلك العلاقات التى يحكمها الفكر فى الشعر إلا بحضور «الكلّ» الشعرى بأسسه الأولى ، وبأعرافه وأساليب حياته التى تشكّل معانيه واصطلاحاته فى العصر . وسنرى - مصداقا لذلك - ماذا

كان يعنى كلّ من القَمْر والنَّحْر فى المرحلتين الجاهلية والإسلامية .

وفى ذلك – على ما نرى – افتراض ضمنىّ بوجود نقص فى دراساتنا التاريخية المتصلة بالشعر . وهذا النقص يعنى قصوراً فى القوانين الفنية التى ارتضينا – حتى الآن – أن نحكمه بها . والحقيقة أنه لم يحدث فى التاريخ أن أسهمت عناصر بشرية سامية وحامية وطورانية وآرية فى تقديم أشكال أدبية كان يمكن أن تصبح عالمية ، فوقفت عند قصيدة المدح فى الغالب – وما يتصل بها من فخر وهجاء ورثاء – وقد سُلِبَت النماذج التعبيرية الأخرى لخروجها على تقليديات اللغة الرسمية ، وإن لم تتورط تماما فى العاميات .

لم نسأل أنفسنا ولا سأل أحدٌ منا مؤلِّفى المصنفات العظيمة : «الأغانى» و«العقد الفريد» و«اليتيمة» – مع أغلب كتب الطبقات – لماذا لم يذهبوا إلى القصة أو الرسائل الأدبية مثلما ذهبوا إلى الشعر ؟ ولماذا تركوا المذكرات الشخصية – «اعتبار» أسامة ابن منقذ مثلا ، أو «المنقذ من الضلال» للغزالى – أو لم ينظروا إلى التاريخ نفسه باعتباره مكوِّنا أدبيا عندنا مثلما هو كذلك عند غيرنا ؟

وحتى المقامات وما تفرع عليها من منامات كانت بعيدة عن الشعر مع أن صياغتها – وقد اعتمدت بعض الجوانب الشعبية المعزولة عن شعر البلاط – تقرِّبها من القصيدة عندما تؤخذ على قاعدة أنها مباشرة لغوية أكثر مما هى مباشرة لأشياء معيشة ، وأشار حازم القرطاجنى إلى ذلك بنحو أو بآخر «كلام مخيل موزون – يعنى الشعر – مختص فى لسان العرب بزيادة التقفية»[1] . ففتح الباب للدخول فى مناقشات موضوعية عن طبيعة المحاكاة وعلاقتها بالتخييل ، وإن تداخل الكلام فى هذه العلاقة بالكلام عن الوصف ، حتى ليقول ابنُ خلدون فى حدّ الشعر إنه «المبنى على الاستعارة والأوصاف»[2] .

ويعنينا الآن دون الاستطراد إلى النقد والبلاغة ، أن نحدِّد الغاية من هذا البحث بعد أن ننفض أيدينا من المقاييس التى يعتمدها الذوقُ المعاصر . وبالقدر نفسه لا نَدَع سبيلا أمامنا يصرفنا عن معوِّقات الشعر التراثية ، أو قصوره فى تصوير تاريخية الأدب العربىّ بوجه عام .

لقد قرر أدونيس أنَّ بشار بن برد الذى أغرب فى التصوير كان يزعزع «مفهوم الطريقة الشعرية الموروثة ويشكِّك فى ثباتها» مثلما زعزعه أبو نواس موقفيا عندما رفض أن يتحدث عن أشياء لم يرها[3] . فبيِّن أن الإحساس بالتغير وقع مبكراً وظلّ يقع دون أن يلتفت أحد – حتى ولا أدونيس – إلى تعليل الظاهرة وفق قوانينها الذاتية التى تدلّ على أنّ اللغة الشعرية سياق تاريخىّ مرتبط بأسباب البناء الثقافى بَلْه الوجود الاجتماعىّ كله . وفى هذا الوجود الاجتماعى لا نعثر على نَسَقٍ واضح وكامل للتغيّر ، ولا تهيىء لنا الأثبات – مصادر كانت أو مراجع – الإجابة عن السؤال التالى : لماذا لا نستطيع حتى الآن إدخال الفولكلور إلى حظيرة الأدب الأرقى المكتوب ، إذا كان من شروط أىِّ أدب التصاقه بواقعه الاجتماعىّ ؟

الإجابة ليست سهلة كما نتصوّر ، لأن معوِّقاتها – وهى تشكل عدة مشقات يعانيها ناقد الشعر – متعددة . وسنحاول فى هذا البحث إلقاء الضوء على هذه المشقات ، واستقطاب تلك المعوِّقات فى ثلاثة محاور أو أربعة ربما كشفت فى نهاية الأمر عن أن شعرنا لو كان أُخِذ الأخذ الموضوعى ثم نوقش المناقشات التى تخرجه عن جهد الشرّاح اللغويين[4] لعرفناه خيراً مما عُرِّف به !

(٢)

ويبدو المحور الأول نازعاً إلى الأصل الذى أعرض عنه أغلب الذين أرّخوا لأدبنا . وبالرغم من أن محاولات قليلة جادّة بذلت فى تقويم المقدمة الطللية والصورة فى أبعادها الأسطورية وعناصر الرحلة التى فسرت تفسيرات متناقضة[5] ، ظل الشعر كالح الوجه أو غامضا يحتاج إلى أى جهد يخرج عن تقليدية التناول . ولعل هذا هو الذى دفع م . س . ليونز إلى حدِّ البحث الذى كتبناه عن «التشكيل الخرافى فى الشعر العربى القديم» مفيداً ليقرَّ به الدارسون من شئون الدنيا إلى عالم خيالى فى الأسطورة ، وقد طالما ابتعدوا عن الإلهام الخارجىّ للشعر بنظرهم إلى الحوافز القريبة التى علقت بالشوق والشراب والطرب والغضب[6] .

ومع ذلك فالقضية أعمق من ذلك ، ونحن على أى حال إذا وقفنا على محاولات تأصيل ما نصدر عنه بأخذنا الدَّهَش أمام الإشارات الكثيرة إلى كتب وضعت عن حياة العرب قبل الإسلام لم يعد لها وجود[7] ، تماما مثلما ضاع حشد من المؤلفات الجاهلية ، منها على الأقل «كتاب تميم» الذى يذكره بشر بن أبى خازم بقوله :

وجدنا فى كتاب بنى تميم
أحقُّ الخيل بالركض المعارُ

وهذا الكتاب يجمعنا إلى كتب القبائل التى ضاعت حتى لم يبْقَ منها إلا «كتاب هذيل» أو جزء منه على الأقل[8] . ويسجل ابن النديم أسماء كتب مفقودة أُلِّفت فى «أيام العرب» وفى مثالبهم وفرسانهم وقتلاهم ، برغم صدور حَظْر على هذا الضرب من التأليف من قِبَل السلطات المسئولة . ولا شكّ أن هذا الحَظْر قضى على معظمها ، وما بقى نُسِجَتْ على منواله كتب المغازى وبعض القصص الحماسية التى كانت من قبيل ما يشتريه الناس لمعرفة السير والأحاديث القديمة فيه . وفى هذا يقول أبو عاصم بن النبيل – كالمتحسر – فى القرن الثانى الهجرى « كان دهرنا الأدب والشعر وأيام العرب ، وإنما وقعنا إلى الأحاديث اليوم » .

ولا شكّ أنه يعني وعظيات المذكّرين التي أصبحت بمرور الأيام تعويذة الناس أو ملاذاً من لهو القاصين الذين يتساقط في مجالسهم «التائبون بالصياح تساقطَ الفراش على المصباح» فيما يثبته ابن جبير في رحلته(٩) .

واللافت أنّ ذلك الحظر الذي اتُّخِذَ ذريعة لطمس معالم الوثنيات التي هي قوام الشعر ، توسّع فيه المسلمون كما فعل الأصمعيّ مثلا . ومَنْ تحايل عليه كأبي عبيدة معمر بن المثنى لُعِنَ مثلما لُعِنَ ابن إسحاق صاحب المغازي والسير ، وابن الكلبيّ الذي قيل فيه شرُّ ما قيل في القصاص .

وكانت النتيجة عَصْفاً عاتيا بقصائد كاملة ومقطعات ومطوّلات جاهلية تدرج في سلك الشعر الميثوي Mythopoeic الذي يولِّد الأساطير ويدور بخرافات لا فائدة منها ولا علم فيها ، ولا بُدَّ أن تدخل في باب الكتب التي زُعِمَ أنها تُلِيَتْ على الرسول ﷺ بكرة وأصيلا فكتبها «وقالوا أساطيرُ الأولين اكتتبها فهي تُملَى عليه بُكْرة وأصيلا» . وليس من قَبيل المغالاة لدينا أن ذلك الشعر بهذا البُعْد – وهو ليس مجرّد معتقدات تُجسِّد أيديولوجية الجاهلي على نحو لا يمكن التمييز فيه بين ما هو واقعي وما هو أسطوري كما يتصوّر بعض الدارسين(١٠) – كان على قرابة حميمة بكلمة «شعيرة» من منطلق القداسة التي رفض المسلمون خَلْعها على الشعر بأي نَحْو من الأنحاء !

ومن ناحية أخرى كان العلماء الأوائل – في جلتهم – لغويين يجرون وراء الشاهد ، أو الدليل اللغوي الذي يسعفهم على تفسير القرآن ثم بيان إعجازه ؛ فلم يختاروا إلا ما يتفق وهذه الغاية ، وربما حرّفوا النص بما يلائم النزعة التطهيرية التي سادت العصر . رُوِي عن أبي عبيدة بيتٌ للطفيل الغنوي يخاطب به صاحبته وقد طلعت خيل المغيرين :

فقال بصيرٌ قد أبان رعالها
فهُنّ ورِضًى مَنْ تخالين فاذهبي

وكان الطفيل من عُبّاد «رِضًى» ، إلا أن الأصمعيّ المتأله رَوَى البيت نفسه على النحو التالي :

فقال بصيرٌ يَستبينُ رعالَها
همُ والإلهِ مَنْ تخالين فاذهبي(١١)

حقيقة قد تكون هناك روايتان اختار كلٌّ من أبي عبيدة والأصمعيّ واحدة منها بما يتفق وشخصيته العلمية ، إلا أن وجودهما – على أية حال – يعني تحريفاً يترك انعكاساته على تاريخ الشعر العربيّ ، بل ربما على التاريخ العربيّ كله ، إذا اعتمدنا المنقول عن شعر الجاهلية أنه «منتهى حكم به يأخذون وإليه يرجعون»(١٢) .

ومثل هذا الخبر مطّرد ويشهد بنفسه على صحة ما نقرره من ناحية ، وعلى خطورة مركز الشاعر قديما من ناحية أخرى . ولعل في الرجوع إلى بعض معاجمنا اللغوية في حدّ الشعر ما يكشف عن أبعاد هذه الخطورة – وكانت دينية معرفية – فقال الأزهرى «الشعرُ القريضُ المحدودُ بعلامات لا يجاوزها ، والجمع أشعار ، وقائله شاعر لأنه يشعر ما لايشعر به غيره ، أي يعلم . . . وسُمِّي شاعراً لفطنته»(١٣) ، أي لما كان يصل إليه من دون قومه . وقد نبّه إلى شيء من ذلك أبو عمرو بن العلاء بعد أن تقصّى الأعلام القدماء في مجالات الفروسية والكهانة والسحر ، قارناً إياهم بالأنبياء «حتى خالطهم أهل الحضر فاكتسبوا بالشعر فنزلوا عن رتبتهم»(١٤) . وأبو عمرو هو صاحب القول المشهور «ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقلّه ، ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير»(١٥) .

ولقد حاول أبو عبيدة – بعد أن تقرّأ أستاذه أبو عمرو وأحرق مكتبته كلها – أن يواصل البحث في هذا العلم ، ويتعقّب ذلك الفنّ فيؤلف فيه كتابا عجيبا سماه «منافع الشعر ومضاره(١٦)» . ولعل فيه أصل الرواية أو الروايات التي تقرر أن العرب كانوا يتوضأون لبعض الشعر(١٧) ، وفي الأثبات أن الشعراء كانوا إذا هجَوْا يرتدون حلّة خاصة تقتضي نعلا واحدة وحلْق الرأس – إلا من ذؤابتين – وصَبْغ أحد شقيه(١٨) ، وأنّ الرسول عليه السلام تمثّل بقول القائل :

والشعرُ يستنزل الكريم كما
ينزل رعدُ السحابةِ السَّبَلا(١٩)

فهو قوة خفيّة ، أو هو كالسحر الذي طالما بُرِّىء منه الرسول ، وإن كنا لا ندرى أين نضع هذا السحر في تقسيمات الرازى وهو يشير إلى «الأنام المسحّر» ، و«نُسْحَر بالطعام» في شعر لبيد العامرى(٢٠) .

وعلى هذا الأساس الذى سوّغ للمسلمين أن يحوّروا الرواية الوثنية إن لم يسقطوها ، وُجِد في الإسلام من ارتضى أن يمدّ يده بالتغيير والتعديل في الروايات حتى لكأنه يعترف بأنها لم تصل إليه إلا محرّفة بنحو أو بآخر . ومن هؤلاء – على سبيل المثال – أبو تمام الذى صنّف مما احتوت مكتبة ابن سلمة بهمذان خمسة كتب منها الحماسة . ولقد قيل إنه أسقط عددا من الكتب الشعرية أو القصائد التي اختار منها النُتَف ، فطوى ذكرها ، وانتحل بعضها فعُرِفَتْ له .

ولابن الأثير رسالة في «الاستدراك على رسالة الدهان المسماة بالمآخذ الكندية من المعاني الطائية» ، يعترض فيها على علة مختارات من الحماسة أغلبها في باب الهجاء – بالرغم من فقاهة أبي تمام – وأحصى خمسمائة بيت تنزل عن درجة الشعر ، ولا يمكن أن تكون «مما شذّ عنه له وجه في الاختيار» ، بدليل أنه

عقّب بقوله : «ولو نفاه لكان خيراً»(٢٢) . واعترف المرزوقي – أحد شراح الحماسة – بأنه وجد أبا تمام «قد غيّر كثيراً من ألفاظ البيوت التي اشتمل عليها هذا الكتاب»(٢٣) .

ونحن لا نذهب مذهب الزمخشري في التغاضي عن ذلك ، ولا نقول قوله في تأكيد نصّ ما «الدليل عليه بيت الحماسة»(٢٤) ؛ فإن ذلك يصرفنا عن وجهتنا التاريخية بمعاييرها التي تعتمد فيما تعتمد دراسة أعمال أدبية تشبه حماسة أبي تمام .

على أنه طالما كان من الصعب رصد الوقائع المحايدة في تاريخ الأدب ، فتصفية مصادر المادة الشعرية مما شابها – وبخاصة من سلبية نجمت عن فقدان عشرات الكتب القديمة التي تحمل عنوان «الشعر والشعراء» فيما تكشف عنه مدوّنات ابن النديم – أَوْلى بالاهتمام من تلك الجزيئات من مفاهيمنا المعاصرة التي نقحمها على المراحل الماضية . إننا لا ندعو إلى أن نكون عصريين في قراءتنا الشعر القديم ومتراكماته النقدية – وهذا لا يلغي مبدأ مشاركتنا الفكرية للماضي – وإنما نحاول أن نضع في هذه القراءة خطًّا فاصلا بين الحسّ التاريخيّ الذي يعنيه التصوّر الحقيقي للتراث ، والرؤية العصرية التي تتحمس لمثل مقولات «الشمولية في الفن» و«الطبيعة الإنسانية الواحدة» و«تكرار النماذج» في ثنائية تحكم الرتاج على العالم .

وهذه العملية – كما سنرى – قد تكون شاقة أو مثالية ، ولكن ألا نرى أنها أساس النقد العلمي الذي يريد أن يعرف أيّ الأعمال الأدبية هو الأصيل وأين مواطن الضعف فيه ، وهل ما بين أيدينا منه هو كله أو بعضه ، ولو اعتمدنا بعضه هل يصح تعميم الحكم عليه – وهو جزئي – على الكلّ بدعوى أنه مجرد تصوّر مقترح في حقل العلاقات التاريخية ؟

(٣)

وأما المحور الثاني فيقوم على مناقشة جزافية الأحكام التي أطلقت على ذلك الشعر ، وقد ترك هذا الفعل أثره في تصوّرنا المبتور لتاريخ الأدب العربي ، حتى في جزيئاته التي تقف عند شاعر كامرىء القيس ، ومعلم كابن دريد ، وأديب كالحريري .

ودلّت الدراسات الحديثة لبعض جوانب هذا التاريخ على تكرار الآراء وتماثلها أحيانا – في كتابي «المتنبي» و«مع المتنبي» لمحمود شاكر وطه حسين ، وكتابي «أبو تمام» و«الفن ومذاهبه في الشعر العربي» لنجيب البهبيتي وشوقي ضيف – وعلى الغلوّ والإسراف أحيانا أخرى ، حتى ليثقل الشعر القديم بسيمياءات تضرب جذورها في أفكار الغرب المحدث ، وبقولبات متعلقة بعوالم الشعراء الغامضة – برغم تعدّد ترجماتهم – بدعوى تحسين البثّ وتقويم التبليغ ، مع محاولات لربط المنظوم بالمنثور على نحو لم يعرفه الأوّلون . بل لم يحاولوا مثلا أن يبينوا الخصائص الشعرية صوتياً ودلالياً في المقامة والقصيدة ، مع أنّ ذلك وارد أو كان متاحاً عند البلاغيين في مجال بيان الإعجاز القرآني .

إننا لا نحجر على نشاط المحدثين – فذلك مطلوب وإن يكن بقدر – وإنما نحاول أن ننبّه إلى ضرورة تصويب الأحكام لتكون صورة التراث واضحة . وأول السبل إلى ذلك هو إطلاق النصّ الشعري من أسر الشاهد اللغوي الذي قيّد النظر القديم في الشعر – ومن ثم رتع المحدثون به ما شاء لهم الرّتع – حتى لقد تحجّرت القصيدة عند نموذج المدائح بما يتضمنه من قيم فنية وأخلاقية بلورها قدامة بن جعفر في كتابه «نقد الشعر» بعد أن خاض فيها أو في بعضها ابنُ قتيبة في كتابه «الشعر والشعراء» .

ويشبه ذلك عدّ «أيام العرب» تاريخاً . صحيح نبّه المستشرق بلاشير إلى أنها مجموعة قصائد قُدّمت بمقدمات نثرية – ولم يلاحظ أنها تجمع ثلثي شعرنا وأربع معلقات – غير أنه دار في فلك المتقدم من علمائنا الباحثين عن الشاهد عندما أسقط المعنى الكبير الذي دلّ عليه شعر الأيام ونثرها جميعا . ترى هل كان الحال يتغير لو أنه سأل نفسه : أليس ثمة تشابه بين هذا السجل الجاهلي والملاحم التي عُرفت في بابل وبلاد الشام القديمة ؟

وأما أخطر السبل – إذا غضضنا الطرف مؤقتا عن تعثّرات البحث عن الشاهد اللغوي والشكل القديم للشعر العربيّ – فهو تطبيق مقاييسنا الخلقية في إطارها الإسلاميّ على ما أبقى عليه العلماء المتقدمون من شعر بعد تصفيته أو تطهيره من الوثنيات . مثال ذلك بقايا الشعر الذي عَرَضَ للميسر ، وقد اختصّ به الشعراء الفرسان الذين برزوا في مضمار البطولة ، وكانت الناقة البلية التي تعقل عند قبر أحدهم لتموت هزالا – فهي إذن قربان لمعبوده – صورة لفضله ، وربما متمّمةً لعملية ضرب القداح في المياسرة من حيث هي طقس شعائري خاص . ولا سيما إذا عرفنا أن تلك المياسرة لم تكن تتمّ إلا على عين الحُرُضة – وهو كاهن لا يأكل إلا من جزور المياسرين – وعلى نار يكون اشتعالها دعوة مفتوحة للمعوزين في سنوات الجَدْب(٢٥) .

وقد ذكر لبيدٌ أطرافا من هذا الطقس الوثنيّ مقفلا الحلقة على الأيسار والبلية فيما تكشف عنه معلقته :

وجَـزورِ أيسـارٍ دعـوتُ لِحَتْفِهـا
بمَغـالِقٍ مُتَشـابِـهٍ أجسـامُهـا
أدعـو بِهِـنَّ لعـاقـرٍ أو مُـطْفِـلٍ
بُـذِلَتْ لجيـرانِ الجميـعِ لِحامُهـا
فـالضَّيْفُ والجارُ الجَنيبُ كـأنّمـا
هَبَـطَا تبـالَـةَ مُخْصِبـا أهضـامُهـا
تـأوي إلى الأطنـاب كـلُّ رذيّـةٍ
مثل البَلِيـةِ قـالصٍ أهْدامُهـا(٢٦)

في حين يتحدث عوف بن عطية التميميّ حديث من يحاول استرضاء صاحبته فطيمة التي أزعجها تقدّم سنّه وهزاله ، فذكر أنه طالما قمر اللحم وأخرجه للمعوزين غضا ، وكان قد زجر

القدح على إبله وقد صار سنامها كالنصب تراق عليه دماء القربان :

فلقد زجرتُ القِدْحَ إذْ هبّتْ صَبا
خرقاءُ تقلف بالجِظار المسنَدِ
فى الزاهقاتِ وفى الحُمول وفى التى
أبقتْ سَناما كالغَرِىّ المُجْسَدِ
فإذا قَمَرْتُ اللحم لَمْ أنظر به
نِيئاً كما هو ماؤه شَرِقَ الغَدِ[٢٧]

لقد غُمّت علينا تجربة الجاهلى ، وظننّاها فى جملتها مجموعة نقائص حالت دوننا واستمرار البحث عن الحقيقة . ولقد رمانا النزق - والمادة الشعرية قاصرة ومحرّفة - إلى افتراض ما لم تصح به الرؤية ، فهانت القيمة ، وأهمل الخصب الذى تغيب مساحاته فى أعماق الزمن . ولا بأس من أن أقدّم فى التدليل على ذلك ما أنشدته سُعْدَى بنت الشَّمَرْدل الجُهنية - ويقال لها سلمى - فى الإسلام مُصِرَّة على رثاء أسعد بن مَجْدَعة الهذلى أخيها لأمها بأنه كان صاحب ميسر لا يشق له غبار :

ويُكبّرُ القِدْحَ العنودَ ويعتلى
بألَى الصحابِ إذا أصاتَ الوَصْوَعُ[٢٨]

جاء ذلك فى إطار نَعْيِها الجودَ والسماحة والجرأة وزعامة الحروب والتضحية إلى الحدّ الذى فيه فَتَقَ مصرعُه فَتْقاً يصعب إصلاحه . وبالقدر نفسه نخطىء أجمل دلالات الصورة التى يصدر عنها عمرو بن معد يكرب - أحد فرسان العرب - بقوله الذى يدل على فهم دقيق لمعنى المقامرة وما تجره الخسارة على الخاسر ، إذ ينصرف الناس عنه وقد صار لا خير فيه :

تراه حين يعثُرُ فى دماء
كما يمشى بأقْدُحِه الخليعُ[٢٩]

والمعنى هنا أحد الحمر الوحشية التى كان الشاعر يصرع منها ما يصرع ، وقد ربطه فى ترنُّحه بترنُّح المقمور . وعلى ضوء ذلك نفهم لماذا ارتفعت أصوات الاحتجاج تسفّه الميسر - لاسيما إذا وقع للموسر البَرَمَ أحد القداح الغارمة وهى المَنيح والسفيح والوغد - وإن يكن ابن قتيبة يجاوز هذا السَّفاه من منطلق آخر . فقد كان يعلم أن القادر من العرب هو وحده الذى يقامر - فى ليالى الشتاء وسنوات الجدب - بالقداح على الإبل . ومن ثم ندرك المغزى الذى استكنه بقوله الشاعر البدوى شبيب بن البرصاء المرىّ أحد سادة العرب فى العصر الأموى ، وذلك من خلال عينيّةٍ ينازعه فيها - عند الرواة - شاعر جاهلى آخر اسمه المثلّم بن رباح بن ظالم المرى :

بكَرَ العواذلُ بالسَّواد يلُمْنَنى
جهلا يقُلْنَ ألا ترى ما تصنع

أفنيْتَ مالَكَ فى السَّفاه وإنما
أمر السفاهةِ ما أمَرْنَك أجمعُ
وقُتودِ ناجيةٍ وضعتُ بقفرةٍ
والطيرُ غاشيةُ العوافى وُقّعُ
إنّى مقسّم ما ملكتُ فجاعلٌ
أجراً لآخرةٍ ودنيا تنفعُ[٣٠]

صحيح جاء العقر هنا فى غير مناط القمر - فقد حرمه الإسلام - إلا أنه نوع من البَذْل الذى يصل إلى حد السفاهة ، وظل برغم ذلك علامة على الفارس الشريف . ولعل من قَبِيلِهِ ما أنشده البطلُ الغطفانى الجوادُ المعمّر أسماء بن خارجة الذى امتدحه الفرزدق والقطامىّ وأعشى ربيعة ، وقال فى موته الحجاج : هل سمعتم بالذى عاش ماشاء ومات حيث شاء ؟ أنشد هذا الشاعر فى ذئب ساغب ، وهو القاتل شِدةَ السَّغَب :

فرأيتُ أن قد نلتُه بأذى
من عذْمِ مشتِمة ومن شَتْبِ
ورأيت حقّاً أن أضيِّفه
إذ رام سِلْمى واتّقى حرْبى
فوقفت مُعْتاما أزاولها
بمهنّدٍ ذى رَوْنَقٍ عضْبِ
فتركتها لعياله جُزَراً
عَمْداً ، وعلّق رحلَها صحبى[٣١]

وهذه أنبل سفاهة - فيما رأينا - وكنا قد عجبنا لامرىء القيس يعقر ناقته للعذارى ، وها هو ذا فارس آخر يعقر ناقته لعيال الذئب ؛ إلا إذا كان وراء العقر الثانى أمر يشى به الحال «عمداً» حتى لكأنه وصحبه معه يريد أن يؤدى فريضة ما . وطالما عَقَرَ الجاهليون للآلهة تقربا ، وللشُّرْب الكرام - بخاصة إذا تَبَطَّحوا فى الكنيف - تحيةً ، وللموتى يضرجون قبورهم بدماء الجزور ، وللضيفان تلجئهم العاصفة إلى أصحاب النعم فيجدون منهم البشر والترحاب ، يقول المثقّب العبدىّ :

فلما أتانى والسماءُ تبلُّه
فلقّيتُه أهلا وسهلا ومرحبا
وقمتُ إلى البَرْكِ الهواجدِ فاتّقتْ
بكوماءَ لم يذهب بها النِّىُّ مذهبا
فرجيت أعلى الجنب منها بطعنةٍ
دعت مستكنَّ الجوف حتى تصبّبا[٣٢]

ولا نريد أن نمضى إلى أبعد من ذلك ، فقد آن لنا أن نصل إلى حكم بروكلمان - وقد صار فكرة عامة ترد عند دارسينا إلا قلة منهم - بأنّ تلك الناقة أو كلّ الإبل التى أَلّفت المؤلفاتُ فى أسمائها وأسنانها وصفاتها وأصواتها وضروب سيرها كانت تصوّر

فى الشعر بلا وعى واسع الأفق[٣٣]، وزاد بعضنا فوصم شعر الإبل بالسطحية والسذاجة والتكرار وصعوبة لغته .

(٤)

وأما المحور الثالث فمنهجى غالبا ، ونقطة الضعف فيها يطرحه لنا أن يظل الشعر – وهو المبتور فيها رأينا – على السطح ويختفى كل ما عداه . وعندما حاول بديع الزمان أن ينبّه الناس إلى ما لا يُعَدُّ أدباً رسمياً إلا إذا نُقّح مثلما نُقّح كتابُ «ألف ليلة وليلة»[٣٤] ، كتب عن السُّفْلة أو بعض «الدَّهماء بلغةٍ غريبة الصنعة ، فالتفت إليه الضاديون – أى من يُعْنَوْن باللغة المعربة – وقد أعرضوا تماماً عن القصص العامىّ الذى يجذب النِّسوة والغلمان وَمَنْ وُصِفُوا بالجهل وعدم المروءة .

وكان فى هذا القصص شعر غزير ، بل ربما كان أغزر من الشعر الذى تردّد فى «أيام العرب» . ولما كان عامة القاصين قد ورثوا صياغة تلك الأيام ، بَدَوْا كما لو كانوا مقلدين لها ، حتى فى غيرها من القصص البعيدة عن الملاحم ومغامرات الفرسان . ومن هذا قصة مجنون بنى عامر ، فقد تحوّلت – بمرور الأيام – إلى سيرة تشبه السير الشعبية عندنا ، وإن عُرِف أنّ مؤلفها هو يوسف الحنبلى الدمشقى المتوفى سنة ٩٠٩هـ ، جاعلا عنوانها «نزهة المسامر فى ذكر أخبار مجنون بنى عامر» . لكن ظهورها على ذلك النحو – بعيداً عن الرقابة الدينية التى فرضت على الشعر الرسمىّ – يعنى تواصلا فنيـــاً لا يمكن أن يُستهان بـه فى كتابة التاريخ الأدبى . . تواصلا بين ما هو طافٍ على السطح ، وما يردّده ضمير الشعب فى القصص التى طورد أصحابها أو رواتها .

وبعض الدراسات الواعية التى عـرفتها مؤخـرا مؤسساتنا الثقـافية وضعت أيدينا بقـوة على أصـول حكاياتنا وطبيعتهـا وعلاقتها بالشعر – داخليا فى القبيلة وخارجياً فى الأسواق ومجامع الحج – فى طَوْرَيْه الميثوبى والفنىّ . وقد لاحظنا حقيقة أن كثيراً من الأحداث والوقائع والشخصيات والصياغة متقاربة ومحدودة فى تلك الحكايات ، إلا أنها بطريقة المزج والتأليف فيما بينها تعددت بطريقة أثرت السير الشعبية ، مثلما أثريت سيرة المجنون على نحوٍ ما – وعلى نحوٍ أوضح – حوّر عنترة فى سيرته بحيث دخل فى صدام مع التاريخ والعقل وطبيعة الأشياء . ولنقل مثل ذلك أيضا فى سيف بن ذى يزن والظاهر بيبرس !

كان إذن أمام الشعـر – غير الرسائل والمقامات والخطب والتوقيعات المتكلفة – فنّ ثانٍ يبتعد عن الترشيد المدرسى . إلا أنّ علماءنا الذين فتنوا بأمثال أبى تمام وأبى الطيب وأبى العلاء ، لم يحسنوا تقدير هذا الفن – وهو الحكاية أو القصة – وهالهم أن يستشرى فى مواجهة الأدب المجاز دينيا ، فنددوا به ، وسطروا فى قطع الكاغد أخباراً مشينة عن أصحابه والمعجبين بسعة خيالهم ، مع أن بعض العلماء – كابن الجوزى – عابهم ووصف نفسه مع ذلك بعلوّ الهمة والشرف :

لـو كـان هـذا العلم شخصـا نـاطقـاً
وسألته : هـل زار مثلى ؟ قـال : لا[٣٦]

بل إن هذا العالم كتب التاريخ ، مع أنّ الكلام فيه كان حراماً عند بعض المتزمتين من الفقهاء ، حتى قالوا – بلسان الحافظ ابن مروان بن راهويه – إنه هُنَيّة ومجمجة ، بعد أن مات الرواة الثقات فى القرن الرابع الهجرى ! والطريف أن ابن الجوزى خلط «علم التاريخ» بأساطير وخوارق تضعه جنْباً إلى جنب ، وهو المحدِّث الكبيـر وواضـع «تلبيس إبليس» فى نقـد العلماء ، مـع أعتى قصاصى العامة المجهولين ، سواء فيما أورده فى كتابه «المنتظم» أو فى «ذم الهوى» و «صيد الخاطر» و «اللباب» .

قيل عن أصحاب هذا الفن الثانى – وعنـدنا هـو فى أهمية التاريخ الذى صيغ بلغة قريبة من لغة السير الشعبية – إنهم يجلســـون فى الطرقــــات ويتظاهـرون بالتـذكير ، «وذلـك مكـروه لمن فعله ولمن استمعـه» . ويـروى السيـوطى أنـه لما استخلف المعتضد بالله عام ٢٧٩هـ «منع الورّاقين من بيع كتب الفلاسفة وما شاكلها ، ومنع القُصّاص والمنجمين من القعود فى الطريق»[٣٦] . ويبدو أن هذا الخليفة كان كعمر بن عبد العزيز وعلىّ رضى الله عنهما وغيرهما من الصحابة ، متابعاً لِسُنّتِهم فى إجهاض الحركة القصصية على المستوى الشعبىّ ، وترويج نوادر السخرية بهم ، مثلما فعل الجاحظ وأبـو الفرج وابن الجـوزى نفسه[٣٧] .

وكان لعبد الله بن عبّاس – الذى شُهِر بالقَصص التاريخى – رأى سيىء فى القاصّ الذى لم يعرف الناسِخ من المنسوخ القرآنى . ولعبد الله بن مسعود توجيه معيّن فى هذا الباب يلخصــه قوله «إذا سمعتم السائل يحـدِّث بأحـاديث الجاهلية يـوم الجمعة فاضربوه بالحصى»[٣٨] .

وأما أحمد بن حنبل فأكثر من نقل عنهم ابنُ الجوزىّ فى التنديد بالقصاص ، وإن أثبت لـه قولـه «ما أحـوجَ الناسَ إلى قـاص صدق» – يقصد المذكّر – وقوله «يعجبنى أمـر القُصاص لأنهم يذكرون الميزان وعذاب القبر» – هم المذكرون الواعظون أيضا – ثم قوله فى ارتياد مجلس القصة «إذا كان القاصُّ صدوقاً فلا أرى بمجالسته بأسا»[٣٩] .

كل هذا فى سبيل ألا يترسم القاصون بذلك اللهو لخطاب العامة ، وهم عادة يتنفعون بهم مالا يتنفعون بتذكير العالم الثقة . وإذا اعتبرنا هذا النسق أساساً لخطة الأدباء ، رأينا كيف جـاء التراث كله مضطربا ومنقوصا . يقول ابن الجوزى «إنما كان تذكير السلف ووعظهم بالقرآن والفقه والتخويف والتشويق ، وإنمـا أنكروا الميل إلى القصص عن القرآن والفقه ، أو أن يقصّ مَنْ لا

يعلم ، ولهذا قال عليه السلام للقاص : أتعرف الناسخ من المنسوخ ؟ قال : نعم ! قال : قُص»[40]

لكن الحياة ليست كلها جداً ، ولا علما . . بدليل أن كلّ هذا لم يزور بالناس عن الخيال الجامح ، ولا كفوا عن التوسل بخرافات الأقدمين وأساطيرهم لبناء عالمهم الفنى ، وإلا فما الذى كان يغريهم بوضع قصص العشق عن «ابن الطثرية وحوشية» و «أسعد وليلى» ؟ وفى القائمة غير المجازة كتب أخرى بأسماء من عشق من الجن «سعسع وقيم» ، و «خضر بن النبهان والجنية» ، و «عمرو بن المكشوح والجنية»[41] .

ثم ماذا عن «كتاب التيجان» الذى يستحضر فى القرن الرابع حياة الجاهليين ، وفيه ما يدل على أن بعض ما فيه أُلقى - كالتذكير - فى مجلس معاوية بن أبى سفيان ؟

وأما «الأميرة ذات الهمة» و «الهلالية» ونحوهما مما جرَتْ به العادة أيام الفروسية الأولى الجاهلية فأكثر دلالة على خصوصية الفنّ الثانى . لكن لماذا يكون ثانياً وهو يؤدى الدور نفسه فى بناء الصرح الأدبىّ الذى يربط بين العرب الأول بشاعرهم الكاهن الساحر النبىّ ، والمسلمين فى مراحل يمكن اعتبارها ملحمية إذا حسبنا حساب حروبهم وحالات الانحطاط السياسىّ أو الإحباط العسكرىّ لديهم ؟

الواقع بتلك الحدود - فقد الجدية ، فافتقد الصواب كلّ متصدّ له . . .

ومعنى هذا أن تاريخ الأدب عندنا استمد نهجه وسائر خصائصه من طرز ناقصة فقام - وإلى الآن - بأطر مشوّهة . ولو حاولنا الإصلاح ولم نقصر فى الوفاء بقراءة المواد التراثية كلها - نثراً وشعراً - لأدركنا ما لم يدركه أساطين المؤرخين فى العصر الحديث ، ولعرفنا أنّ العلة هى فى المادة الشعرية التى لم نستطع أن نتصور أنّ لها مكمّلا جوهريا فى التاريخ والقصة . وإلى عهد قريب كان التاريخ جزءاً من التراث الأدبى لكل أمة ، وعندنا نحن - حتى الصياغة القديمة لحضارتنا - كان كذلك . إلا أننا استبعدناه ، وزدْنا فاستبعدنا القصة أيضا .

ولسنا نريد التذرّع بغثاثة لغة القصص - ومن ثم ترفض - فكذلك كانت لغة العصر أو العصور التى صيغت فيها . وبموازنتها بلغة المؤرخين نرى التشابه الكامل أو شبه الكامل بينهما[42] . وهذا ما يجعلنا نقول بغرابة لغة المقامات - كما هو غريب إنشاء ابن العميد والقاضى الفاضل - فتلك بدعة ، ولا يجوز الحكم بالبدعة ونترك الفطرة . ثم إن ذكر المقامات هنا - وموضوعها مما يخوض فيه العامة المقيدون بربقة الفساد والظلم الاجتماعى - يصلنا بما رواه المؤرخون عن صراع العيّاق والشطّار واللصوص فى صور توازى فى جاذبيتها الصور المستلة من حياة البذخ التى تسجلها «ألف ليلة وليلة» .

وأما الخرافات التى يزجيها كل مؤرخ فى استهلالات كتابه الطويلة - على أنها تاريخ - فشىء نادر إذا جاوزنا الاهتمام بالبواعث العلمية ، وقد أغار بعض كتاب أوربا على جوانب منه[43] .

ومع ذلك فلنستفت ستيث طومسون Stith Tomson أو غيره عن الحكاية الشعبية ، حكّمتْها لغويا قواعدُ الإعراب أو لم تحكمها ، هل هى أحد أشكال الأدب الأصيل - أو ربما بعض أصوله فتحسب منه دائما - أو هى نتاج آخر يعتمد الروايات الشفوية ليكتسب الحيوية واستمرار الوجود ؟

على كلا الوجهين تدخل الحكايات بالضرورة نطاق الفن ، والذى يقول بتوسيع دائرة البحث ليضم السِّير إلى جانب ماصيغ التضادية[44] - الفصيحة المعربة - لا يخطئه النهج إذا أضاف إلى ذلك خرافات الجن والغيلان والمسوخ وسائر ما يدرج فى الفابولات Fablieux العالمية مهما يكن أداؤها اللغوى ، وهل لابدّ أن تكون بأسلوب ابن المقفع فى «كليلة ودمنة» ؟

كذلك لا يضير علماء الضادية أنْ تتوسل السِّير - وهذه تناقش اليوم على أنها ملاحم إسلامية - بالنثر والشعر جميعا ؛ فمن قبل توسلت أيام العرب بهما ، وقد بدا أن الشعر فيها موضوعى يستمد التاريخ حينا والخيال القصصى حينا آخر ، فجاءت الصياغة المزدوجة قائمة فى كل تراث المسلمين الأدبى حتى تشكلت بها السِّير ، فضلا عن تشكيل قصص العشق فيما تدل عليه أخبار المجنون وغيره .

فإذا عُدْنا إلى الأيام ولو من ناحية أنها العباءة التى خرجت منها أولا روايات المغازى ، لانشك فى أنها هى أيضا نواة السِّير . ولكننا مع ذلك لانقطع على طول الخط بالتماثل الموضوعى - بعد التماثل الشكلى - فى كل من الأيام والسِّير ، وقد سبقنا إلى هذا الصنيع كُثرٌ فى مجال الدراسات التاريخية والأسطورية والفولكلورية . وبعضهم وُفّق حقا إلى حصر الدلالات المشتركة والتكوينات الواحدة بينها ، حتى ليمكن أن يقاس العصر بالعصر والبطل بالبطل ، بينما استطاع بعض آخرون أن يُعيّنوا الموتيفات الجاهلية فى السير الإسلامية ؛ مهما تكن طبيعة الموقف فيها ، وكيفما يقع الحدث ، وأين ومتى !

مثل هذا - أو هو عينُه - ما فعله عبد الحميد يونس وفاروق خورشيد ونبيلة إبراهيم وصفوت كمال ومحمد النجار ، وسواهم . وقد بيّن أحدهم أبعاد التعايش السلمىّ - وهو فنّ خالص - بين أنواع التعبير العربىّ على قاعدة التقارض المشروع ، فقال فيما قال إن قصة الصحصاح بن جندبة الكلابىّ التى وردت فى «ألف ليلة وليلة» شكلت جزءاً من سيرة «ذات الهمة» ، وتضمنت وقائع بعينها فى مؤلفات وهْب بن مُنبه وعَبيد ابن شَرْيَة والمسعودى والنويرىّ ، كما استغلها القاصّ الشعبىّ فى إقامة سيرة سيْف من بعض الوجوه .

وأما أيام العرب - عنده - فمتناثرة فى «الزير سالم» و «عنترة» و «حمزة البهلوان» ، وقبل ذلك فى الأقسام الأولى من «سيرة الأميرة ذات الهمة»[٤٥] .

مع ذلك - كما قلنا - لسنا بسبيل تأكيد هذا كله من جانبنا ، لأنه حتى الآن خارج الإطار الذى نتحرك فيه ، ولم يتم بصفة نهائية الاعتراف بأن ذلك «فن» وليس مجرد دراسات «أنثروبولوجية» ، وأن الفنّ نفسه ينبغى أن يتفق على كونه أبرز عنصر فى نظرية الأدب . ثم يصبح من الضرورى أن نميِّز بين تلك النظرية والنقد الأدبى والتاريخ[٤٦] . أفليس الأدب - وهو فنّ بشعره ونثره - نظاما لغويا أو أسلوبا تعبيريا لا يخضع لاعتبارات الزمن إذا تناوله الناقد ؟

على أن هذا الشرط - فى تصوُّرنا - لا يؤرق مؤرخ الأدب ؛ لأنه فى حدّ ذاته متوافر فى النصوص الأدبية إذا اعتبرناها سلسلة أعمال متحركة فى الزمن ، ومن ثمّ لابُدّ أن تفرض نفسها فى أية دراسة تقوم على التسلسل التاريخىّ .

ثم على أى شىء يعتمد المؤرخ فى التقويم إذا لم يعتمد على مواد منقودة ، وفى أغلب الأحيان يتولى هو عمليات النقد . فكأنه - على هذا الأساس - يصدر عن نظرية أخرى تستوعب نظرية الأدب فيما تستوعبه من نظريات التاريخ نفسه .
وهنا المشقة . . .

كذلك هنا قصور الشعر عن الوفاء بهذه المهمة الشاقة ، ليس بالنظر إلى ما اتّبعه الدارسون فى كتابة تاريخ الأدب من خلال الشعر من حيث هو معطى اجتماعى فحسب ، وإنما بالنظر إلى مدلولاته المستمدة من طبيعة نقده أيضا . ولقد تحوّل النقد عندنا - للأسف الشديد - إلى قوالب تعليمية لا يمكن أن يلتزم بها الشاعر ، ولا يمكن بالتالى أن نستدلّ منها على ذوق العصر ونماذج تعبيره أو نموذجياته .

ولقد يقال إنّ إعادة صياغة النماذج العليا فى السِّير تمت بنجاح ، ووظِّف بعضها شعريا فى العصر الحديث . ولكن هل حدث ذلك فى قصصيات أبى تمام مثلا وكثير من سيفيات أبى الطيب ؟

الإجابة سلبية بكل تأكيد ، مع أن للشعر العربىّ طابعا قصصيا فى الجملة . وكانت هذه الخصوصية عند أغلب دارسينا خارج إطار اهتمامهم ، واستبدلوا بها - فى تاريخ الأدب - الغنائية الأدبية المشتقة من Lyre مع أن هذه من حيث هى كانت قاعدة البحث ، فرضت خطأ أو توسعا على أصول الشعر الأوروبى بوجه عام . لقد كان الظنّ - إلى عهد قريب - أن الديثرمبوس نظم غنائى مع أنه قصائد قصصية تفتق عنها الشعر الملحمى كما لاحظ أفلاطون ، وكان أرسطو قد قال عنه لمحاً إنه شكل بدأ قصصياً ثم تحوّل إلى المحاكاة أى التمثيل[٤٧] .

(٥)

وقد يعنّ للباحث أن يختبر تلك الغنائية فى شعرنا ليعمّق خَطَلَ الإسقاطات الحديثة عليه ، إلا أن ذلك قد يصبح مثار اعتراض إذا لم نقدم تبريرين أحدهما لغوى والآخر نقدى . والحقيقة أن شعرنا منذ وُجد على الأقل فى «عصر الأيام» ، وعلى مَدَى توالى العصور ، كان حماسيا يمزج الحكاية - مع ملاحظة أن مقدِّمة المطوّلات تقليديات قصصية - بمبادهاته المرتبطة بالمجموع والهادفة إلى جَعْلِ ما حَوْلَه مجالاتِ اقتحامٍ إلى أن يخضعه لهذا المجموع !

ولو وازنّا - مبدئيا - بين مدلول «حَمَس» فى تراثنا الشعرى الذى حدّد الجاحظ عمره بمائتى سنة قبل الميلاد ، وما نزعمه له من عمر أطول - لابُدّ أن تبدأ من عنده الدراسة التاريخية - لرأينا قريباً من قريب كما يقولون ، وعلى المستوى نفسه كان عرب بابل الأولين ، ثم عند العبرانيين - ناهيى تاريخ المنطقة - وعند غيرهم .

وقد رأى حسن ظاظا أنّ أوّل قصيدة وصلت كاملة فى التوراة كانت لديبورا تحث فيها قومها على مواجهة الأعداء . فهى حماسية ، والحماس بالعبرية هو الظلم الناتج عن عصيان الله والقانون ، وقد قال الربُّ لنوح «سأرسل الطوفان على الأرض لأنها امتلأت حماسا»[٤٨] .

وعندنا ينحصر الأصل فى الشدة والضرب والجسارة ؛ إذ نقول «حَمَسَ الشرّ» إذا اشتد ، و «تحمّس الرجل» إذا تعاصى ، و«الحميس» التنور ، و «الحمْس» الضلال والهلكة ، حتى قال الشاعر :

فـإنـكـمُ لـسـتـم بـدار تـكـنـّةٍ
ولـكـنـا أنـتـم بـهِـنْـدِ الأحـامسِ

مفرده «أحمس» يريد : لقى الشدة أو وقع فى داهية أو تعرض للموت ! و «الأحمس» أيضا هو المكان الصلب ، وعن سيبويه الرجل الشجاع ؛ وكذلك الصلب فى الدين والقتال[٤٩] ، وللمؤنث حمساء فتقول «نجدة حمساء» ونعنى الشجاعة[٥٠] .

وكذلك نتبيّن العلاقة القوية بين «حَمَس» بكل مدلولاتها والطابع البطولى الفاجع غالباً ، والمتعلق بقيم أصلها غيبىّ لا يتحقّق إلا بالصلابة المخلّصة والقوة المتطلعة إلى الأسمى ، حتى ولو كان السبيل الوحيد هو التحمّس للموت أى للفداء .

وإنّ هذا التعالى ليتمثل فى البطل وصَحْبِه ، ولما كانوا - فى معظمهم - ميثويين ، فإن الغنائية الخالصة لا تقيمه حتى لو صيغ على شاكلة الأسجاع الكهانية التى اختلطت بالترانيم

الطلقسية والسحر وما يجرى هذا المجرى . وقد قرر حسن ظاظا أن تلك الأسجاع هى من أساطير الأولين، ولا بد أن تكون «من فنون الشعر الملحمىّ عرفه العرب دون شك»(٥١) .

كما عرفه أباؤهم من الآراميين والكنعانيين فيما تؤكده نقوش أوجاريت(٥٢) ، وإن كنا نتصوّر - مع ذلك أو إلى جانب ذلك - أن أساطير الأولين هى المواقف القصصية التى يسترجع بها الشاعر ظرفا تاريخيا بجيداً أو أكثر ، وأنّ بعض تلك المواقف كان ينتمى إلى أساطير الأولين إذا أخذنا بقول ابن جريج - وهو يروى عن ابن عباس - إنها «شعر الأولين وكهانتهم»(٥٣) . ويؤكد ليجيب البهبيتى أن ذلك الشعر تضمّن فيما تضمنه ملحمة جلجاميش ، وعنده أنّ جلجاميش هو ذو القرنين نفسه(٥٤) .

وقد تسلسل من مثل هذه الملحمة أشياء عرفها الشعراء الجاهليون المتأخرون من أمثال مهلهل وطفيل الغنوى وعلقمة ونحوهم ممن عاشوا فى الجاهلية الثانية ، وَوُظِّف بعضُها لتقوية المادة البطولية ، ولاسيما فى الأيام التى تتحرك فيها الشخصيات المهولة والكهنة والسحرة والنجوم والكواكب والحيوان الطوطم كجملٍ تميم فى يوم الزويرين - وقد ذكر ابنُ الأثير أنهما إلهان - بجانب أصنام الآلهة كالدوار فى يوم الفجار وسبد فى يوم ذى قار(٥٥) .

وفى تصوّرنا أنّ مدار فكرة أى موضوع من تلك الموضوعات الوثنية كان من أهم أسباب تحوّل بعضها إلى الخرافات والحكايات التى تضمنتها السير الشعبية . فلقد كان ترددها فى الشعر الجاهلى أهم سبب لإسقاط جانب كبير منه غرض لها ، وما لم يُسْقَطْ كان بعض العلماء يتوقف عن التعليق عليه أو يسفهه !

وعلى ذلك يمكن أن تكون «أيام العرب» - إذا لم نشأ الرجوع إلى ما قبل عصرها - البداية الطبيعية والصحيحة لتاريخ أدبنا . وعلى أساس مفهوم الحماسة وليس الغنائية الخالصة يتم التعرّف على طبيعته منظوماً كان أو منثورا . وهنا قد نلمح فضيلة للشعر الذى طالما اعتبرناه عقبة تاريخية ، هى أنه حفظ مجموعة بقى قصصية استوعبت بعض ما أهمله الشراح والرواة الأوّلون - تحت صرامة الرقابة الدينية - من رموز دينية وخرافات مما يصادر المنطق ويثير العلماء والفقهاء على نحو مابيّنا.

فهل نصرّ - بعد ذلك كله - على الزعم بأن الشاعر الجاهلىّ كان ذاتياً ، فصار شعره غنائيا .

نظن لا . . .

وإنما يمكن قبوله شاعراً قصاصاً - وقد كان من سلالة من سطروا كهانتهم ونبوءتهم - لا يقدم قصصا محضاً ، وإنما يعنى بمواقف تشكلها قصة . ولسنا نميل فى تأكيد ذلك إلى أكثر من مراجعة الموروث بما فيه من إشارات إلى أساطير الأولين وهجس الشياطين - أو الرئيين - للشاعر الكاهن والشاعر القاصّ ثم

الشاعر الفارس الذى يُعَلِّق شعره على الكعبة بعد أن يشتهر فى عكاظ ، حيث الأنصاب - أى المذابح المقدسة - وبعض المعابد كجهار هوازن وسليم بسفح أطحل ، وقد ظلت دماء البدن المتراكمة «كالأرحاء العظام» إلى عصر متقدم فى الإسلام(٥٦) . ولقد بقى لنا خبر واحد عن التحكيم الفنىّ الذى طالما حدث فى عكاظ ، وهو عن النابغة الذبيانى صاحب القبة الحمراء . وكان من قيس ، وهوازن أيضا قيسية وفيها الشعر الذى لم يكن فى قريش ؛ فنفهم لماذا تخلّت تلك القبيلة العظيمة للقيسيين عن الخطوة الأولى لعملية تعليق القصيدة الممتازة على أستار الكعبة .

تلك هى طبيعة شعرنا ، وهذه كانت عملية التعفية عليه أو على ما يروّج لعظمة ساء المسلمين الأول أن تضاهى بها عظمة الإسلام .

فإن زحفنا إلى الإسلام - وذلك هو الوجه الآخر للمشكلة - لا نجد مفراً من تطهير شعرائه من تلك الغنائية حتى وإن كانوا من قَبيل ابن الملوّح - وهو شخصية شعبية فيما يبدو - والعباس بن الأحنف وديك الجن . وأما شاعر كأبى نواس الرافض للواقع والزمن - لبلورة موقف حضارى يفكّر فيه - فلا نظن شعره غنائيا كله . ولا كذلك شعر بشار وأبى تمام وأبى الطيب وأبى فراس ، وعبثا يخضعون لما خطّط له أستاذنا شوقى ضيف داخل ذلك الإطار ، وإلا فأية غنائية يعنيها ويعنيها من احتذاهم من الأوروبيين(٥٧) ؟

أهى تلك المتفانية التى بسطها لبيد فى معلقته مُلْمِحاً إلى أنه - من حيث هو إنسان - جماع سيرة الأسلاف ولا يسلك إلا مسلكهم ؟ أم تلك المتخوّفة التى بدا بها المتلمس - فى ذاتيته مستسلما لرأى القبيلة حيث كمال الانسجام والتوافق ، فلا يجرؤ قط على الاحتجاج :

وقد كنت ترجو أن أكون لِعَقْبِكم
زَنِيماً فما أجررت أن أتكلما(٥٨)

أم تلك المتغطرسة التى جعلت أبا الطيب يركب شططاً بالأنا ، ثم يقول :

وهكذا كنت فى أهلى وفى وطنى
إن النَّفِيسَ غريب حيثما كانا

وكذلك يقول :

أنا ابنُ مَنْ بعضه يفوق أبا البا
حِث والنَّجْلُ بعض من نَجلَهْ
أنا الذى بيّنَ الإلهُ به الـ
أقدارَ والمرءُ حيثما جَعَلَهْ
وربما أشهدُ الطعامَ معى
من لا يساوى الخبزَ الذى أكلَهْ

حتى يضطر أخيراً – وهو قُلَّبُ القلب فيما يعترف به لابنة القوم – إلى أن يقول :

وإنْ بَنِي قَوْمٍ كَأنَّ نُفُوسَهم
بها أنَفٌ أنْ تسكن اللحم والعظما

فيضع النهاية لفارس متمرد يعترف بأنه والآخرين «بنو الموق» وليس ينبغى أن يعاف ويعافوا مالا بد من شربه !

على أنَّ القرون الخمسة الأولى من حياة الإسلام التى كانت بمثابة عصر الحقيقة والانتصار ، لم يكتب لها أن تمتد إلى أكثر من ذلك . وكُتِب على ما بعدها – وقد تغرب العرب فى البلاد – أن يضرب الإنسان المسلم من كلِّ جانب . فلجأ إلى ماضيه فى صورته العربية ، ومن ثم تشكَّل البطلُ القوميّ المخلِّص الذى بدأ فى الظهور داخلَ أعمال القصاصين وفى شعر المعارك الذى وظَّفته السِّير فيما بعد توظيفا موفقا .

عند هذه المرحلة من التاريخ يلتحم الشعب بقوّاده – وربما خلع على بعضهم صفات البطولات الأولى – وتتحول شخصيات السير من أمثال «عنتر» وأبى زيد الهلالى وسيف وحتى دياب والظاهر بيبرس إلى نماذج جديدة لعنترة والمهلهل وعمرو بن كلثوم وغيرهم . وإذا عدنا إلى رأى فاروق خورشيد فى ارتباط السِّير بالموروث وأضفنا إليه ملاحظة عبد الحميد يونس التى تحفظها عبارته «أحاديث ملوك الجن وملكاته وما كان بينهم وبين الهلالية من وقائع وحروب تشبه إلى حدّ كبير ما وجدناه فى الأجزاء الأخيرة من سيرة الظاهر بيبرس وكتاب ألف ليلة وليلة»(٥٩) لا نجد مناصا من أن نقول إن العقلية العربية التى أبدعت السِّير هى العقلية العربية التى أبدعت أساطير الأولين وما رضيت الأثبات الرسمية أن تحفظه من شعر قديم .

والفارق أن القديم نُخِلَ فبقى بعضه ، ثم استغنى النقاد فيه عن الشعر الذى وصفه ابن سلام بالموضوع المصنوع .

والفارق أيضا أن الجماعية التى قبلت هذا الموضوع المصنوع وقدمت فى السِّير والحكايات الأخرى ، هى نفسها التى رفضت الشعر الرسمى الذى لم يعد يعبرّ عنها كما ينبغى . وهنا نرى الشعبَ هو الذى يرفض نماذج الشعر الفصيح – بمعنى أنه لا يستهويه – وليس الشراح اللغويين . ولم يكن فى رفضه فاقد الصلة بالتراث والتقاليد ، فى حين عمد الشراح اللغويون إلى قطع الصلة بالتراث والتقاليد !

وإذا كان هناك من يدّعى بأن «الأمية» بسطت سلطانها على الشعب ومن ثَمَّ لا سبيل إلى الاعتداد بحكمه ، فنسأل : ولمن يكون الحكم النهائى إذن ؟

القلة الأرستقراطية الفكر ، أم الكثرة المتمسكة بماضيها وتتخاطب باللغة التى استطاعت بيُسْر أن تخوض فى أنبل الموضوعات : القومية ، الشهادة ، الحرية ؟

وتلك اللغة التى لم تكن فصيحة ، لم تكن مبتذلة أيضا !

كانت أشبه بلغة المؤرخين ، وبلغة الشعر الموضوع المصنوع – وتلك صفة لا تحطّ من قدره لأنها من إبداعات الشعب – بل أشبه بلغة كثير من الشعراء تمسكوا بالفصحى فى ليونةٍ وتَرَخُّصٍ فى إحكام النَّسْج . فإذا عرجنا إلى الأنواع الأخرى من الشعبيات حيث المبارزة بالشعر كالمبارزة بالسيف ، نجد أن المماتنة المرتجلة – وهى حقّ للرجال والنساء و الفتيان فى ساعات الترفيه – والنقائض المعروفة وفنّ التمليط خلفت كثيراً من المساجلات المنظومة التى تجرى على البديهة فى ريفنا – وإلى عهدٍ قريب فى بيوت بعضِ الأعيان بالمدن – وكذلك فى مرابع البدو بالجزيرة العربية ، تُعْقَد فيها مسابقات القلطة التى تقوم على قاعدة إبراز فارس الكلمة .

(٦)

تلك كينونة أدبنا ، وكذلك كانَ الشعر .

إلا أنَّ النقاد لم يعترفوا بتلك الكينونة ، والشعر عندهم ما يفترض وجودهم وحدهم – من حيث هم أصحاب الثقافة الرفيعة – بل ما يفترض أنهم أكثر من قلة ، وأنَّ غيرهم من فئات الشعب جاهل لا يمكن تكييف كتاباتهم هم وخطبهم ورسائلهم وَفْق أذهانه ، ولا أحد سواهم أقْدَر على تقدير العبقرية والتصفيق للجزالة ، والحضّ على قبول طرديات أبى نواس – لأنها نتاج البادية فى صورتها المُثْلَى – ورفض آثار الموسوس لأنها سقيمة متدنية ، بل كثيراً ما رفض الشعر الفصيحَ إذا لم يكن صاحبه سيداً فى الفصحى .

ومن ثم وُئِدت حماسيات العامة – فيما تصوروه هم – وأحييت التوقيعات الفردية داخل سجن الرسميات مادامت فصيحة ، كأنما اللغة – وحدها – كانت هى الغاية من الإبداع والهدف من النقد ، ولم يكن لاتساع معرفة الأديب ولا تفكيره الضارب فى أعماق النفس الإنسانية إلا الحظّ الأقل .

أما وقد ظهر لنا كل ذلك ، وأمام إصرار قُصد به التعمية على أصل الشعر فى صدر الإسلام ، وإصرار آخر على إبراز إسلاميه وحدَه على الخريطة العربية بتوالى العصور حتى ليختفى كلّ من القصة والتاريخ من تراثنا الأدبى اختفاء المثل والقلطة – مثلا – فإننا يمكن أن نجيب عن السؤال الآتى : لماذا ظلَّ شعرنا إلى عهد قريب رافضاً بشكله الخليلى وبنبرته الحماسية ما يمت بصلة إلى التراث الشعبى ، وما يخرج به إلى دفع ما اتهمنا به رينان وغير رينان ؟

الإجابة ليست اللغة ، ولا كذلك البلاغة ، وإنما لأن كتابنا ظلّوا وسيظلون وراء المؤلف ، وفى البحث عنه يجدون عادةً

«شيئاً» روّاغا زوّاغا أو شيئا دائم التغيّر ، حتى ليؤخذ بقاعدة الإسناد الموروثة ، فيرفض .

وحتى لو دوّن هذا «الشيء» فيكتسب صفة السكون أو الثبات ، فإنّ ضعف صياغته تنفر منه الضادنيين الذين قنعوا بأنّ الشعر هو القصيدة القصيرة التى يبذل فيها صاحبها الجهد لاختيار ألفاظها ، وإحكام تركيباتها ، وتلوين قوافيها .

تُراهم نسوا أن ما صحّ من الفصيح كان فى بدايته روايات شفوية ، ومنه المعقد والغامض والغث والردىء ؟

لماذا إذن قبلوه ؟

وثمة شقّ آخر للإجابة نفسها ، هو أن النقاد لم يستطيعوا أن يساعدوا الشعراء على نقل «معارفهم» إلى أشكال أكثر تعقيداً - أى القصة ونسكت عن الدراما - مع أن معظم ما ورثوه إنما كان يخرج من عباءة الملحمة .

وعندما كان يتضح لهؤلاء النقاد أن بوسعهم أن يسمحوا بوجود «حىّ بن يقظان» مع الشعر ، وكذلك بعض رحلات الصوفية فى تجلياتهم التى قد تحسب على الزندقة والشرك ، فإنهم لا يطيلون النظر إليها ، وربما عدّوها هرطقة أو لعبا كلعب الوشاحين بالأوزان والقوافى .

القضية إذن قضية سوء تقدير من كلا الجانبين . . سوء تقدير من العلماء القدامى الذين وقعوا وأوقعوا الشعر فى شراك القصور ، وسوء تقدير من أدباء العصر الذين قنعوا بأن يصبح عملهم بعيداً عن الابتذال بقدْر ما يستطيع أكثر الشعراء ترفعا وحذلقة .

وإذا عنّ لنا أن نتلافى هذا السوء المعيارى ، لابدّ أن نراجع تراثنا الأدبى التاريخى تلك المراجعات العلمية التى تجد ضالتها دائماً فى أساطير الأولين وأيام العرب . ولا نقنع بما أورده الجاحظ وابن المعتز وأسامة بن منقذ والقزوينى ، فكله مبتور جاء من مبتور . وإذا كُنّا نلحّ على الموروث الشعبى ، فلوَضع الإطار المناسب لأدبنا الذى اقتضت الحاجة التاريخية أن نبعده عن الفصيح .

ولسنا نهدف من وراء ذلك إلى الترويج للعاميات ؛ وإنما نهدف إلى القول إن تاريخنا الذى نريد أن نكتبه للأدب يجب أن يكون كاملاً ، وليس يكمل إلا إذا امتدّ فشمل كل أشكال الفن القولى .

ثم إننا - ولو من ناحية شخصية بَحْتة - لا نفرّق بين الأشكال التعبيرية فى إطاريْها الخاص والشعبى إلا على قاعدة عمق الدلالة وتنوّع التجربة . ومع ذلك نؤثر دائماً الأفضل للتاريخ ، وهو القصة من حيث إنها ذات الرؤية المزدوجة - المأسوية والملهوية - على أساس أنها تتعمق طبيعة الإنسان والكون ؛ ولم نفهم نحن أو نعرف هذين القطبين فى تاريخ أدبنا !

فليس كثيراً أن نعتبر الشعر - بهذا البعد - معوّقاً حضارياً فى حياتنا ، لأننا استقينا منه - وهو ما هو فيما رأينا - تاريخاً ناقصاً لم نَرَ فيه أبا العلاء المعرى مثلاً أو أبا الطّيب المتنبىّ أو الأعشى أو امرأ القيس عَرَفَ الحياة بأحسن من معرفتنا بها .

العيب ليس فى ضآلة شأن هؤلاء - فنحن نعلم أنهم كانوا حكماء كلّ بطريقته - وإنما فيمن قدّم لنا شعرهم ، وبتوجيهات بعضها مشبوه وبعضها الآخر مقيّد بمقولة أن العالم ليس كلّ ما فيه يصلح لكل الناس .

ومن هنا يصبح على المؤرخ الجديد لأدبنا أن يحقق التكامل الفنى بين أشكال تعبيراتنا الأدبية ، من ملاحم وخرافات وقصص وأمثال . بشرط أن يقدّم الخلفية الجاهلية بالوضوح الذى رفضه الشراح الأقدمون ، وبالتصحيح العلمى للمفاهيم القيمية التى استفحلت فى بعض الأنواع الأدبية .

ثم ماذا بعد ذلك ؟

سنفهم الشعر نفسه ، بل سنفهم - داخل الإطار الأدبىّ الكامل - كثيراً جداً من جوانبه المبهمة ، وكثيراً جداً أيضاً من دلالاته الحضارية ، إذا قرىء فى حضور تلك الأشكال . . ملاحم وقصصاً ومقامات ورسائل ، وحكايات عن الجان والمسوخ والحيوان ، وعن غرائب ألف ليلة ؛ لأن هذه كلها طابع قوميتنا وجماع ثقافتنا ، وما يجعل منه التاريخ الأدبى المجال الوحيد الذى ينبغى أن يتحرك فيه .

الهوامش

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ٨٩ .
(٢) المقدمة ٤٣٩ .
(٣) مقدّمة للشعر العربى ٤٢ ط . دار العودة بيروت ١٩٧٩ .
(٤) شواهد تلك الحقيقة شروح المعلقات التى تبرز جهود الزوزنى وأبى

الحسن بن كيسان وتلميذه أبي جعفر أحمد بن النحاس وابن الأنباري والتبريزي من حيث هم « أهل اللغة » . وكان المفضل الضبي قد تحدث في حق المعلقات عن « أهل العلم والمعرفة » فقصد اللغويين الذين كان هو أحدهم .

(٥) مجلة كلية الآداب بجامعة الرياض (الملك سعود الآن) مجلد ٥ سنة ١٩٧٧ - ١٩٧٨ ص ١٩٩ وما بعدها .

(٦) مجلة الشعر ، عدد ١٩ يوليو ١٩٨٠ ص ١٩ .

(٧) في خصائص ابن جني ٣ : ٣٨٧ أن النعمان أمر « فنسخت له أشعار العرب في الطنوج - وهي الكراريس - ثم دفنها في قصره الأبيض ، فلما كان المختار بن أبي عبيد قيل له : إن تحت القصر كنزاً ، فاحتفره فأخرج تلك الأشعار » .

(٨) راجع جولد تسيهر في « دواوين القبائل » بترجمة حسين نصار ، ص ٢١ من مجلة الثقافة عدد ٦٣٣ ، وفي وفيات الأعيان ١ : ٦٥ أن أبا عمرو الشيباني (المتوفى حول سنة ٢٠٥) جمع من دواوين القبائل التي كان يفرزها على المفضل أكثر من ثمانين ، وكان يرجع إلى جميع ما كتبه المؤلفون قبله ، وضاع فيما ضاع من كتب ، ذكر ابن النديم في الفهرست عناوين بعضها - راجع أيضا المفضليات ٤٨ ، علماً بأن أبا عبيدة ينحل البيت الطرماح ، قاله الجوهري وابن منظور - راجع ناصر الدين الأسد في « مصادر الشعر الجاهلي » ١٦٣ ، ط . المعارف بمصر ١٩٧٨ .

(٩) راجع ذلك في كتابه ٢٠٦ بتحقيق حسين نصار ، ط . دار مصر للطباعة .

(١٠) محمد الأسعد في مجلة « الأقلام » ٩٩ عدد ٧و٨ سنة ١٩٨٢ .

(١١) ديوان الطفيل الغنوي ٣٠ ط. دار الكتاب الجديد بيروت ١٩٦٨ .

(١٢) ابن سلام في « طبقات فحول الشعراء ٢٤ط . دار المعارف .

(١٣) مادة « شعر » في لسان العرب .

(١٤) راجع الرازي في كتاب الزينة ٩٥ .

(١٥) طبقات فحول الشعراء ٢٥ .

(١٦) راجع « كتاب الأوائل » ١ : ٢٤٧ ط . دار العلوم بالرياض ١٤٠١/١٩٨١ .

(١٧) من مرويات أبي عمرو ، وهو يشير إلى ميمية المتلمس في هجاء عمرو ابن هند :

تعيرني أمي رجالٌ ولن ترى
أخا كرمٍ إلا بأن يتكرما

ويروى أيضا أنّ هذا الملك بعد سماعه همزية الحارث بن حلّزة أمره بالوضوء قبل أن ينشدها ثانية إجلالاً لها ، وأولها :

آذنتنا ببينها أسماء
رب ثاوٍ يمل منه الثواء

الخطيب التبريزي في « شرح القصائد العشر » ٣٢٠ بتحقيق فخر الدين قباوة والزبيدي في « طبقات النحويين واللغويين » ٣٣ ط . الخانجي ١٩٥٤ .

(١٨) أمالي المرتضى ١ : ١٩١ .

(١٩) جمهرة أشعار العرب للقرشي ١٢ .

(٢٠) تفسيره ٣ : ٢٠٢ فما بعدها وبخاصة ٢١٩ ط . النهضة بمصر ١٣٥٤/١٩٣٥ .

(٢١) التبريزي في مقدمة شرح الحماسة ١ : ٥ والمعروف أنه صُنّفت بعدها ثلاث عشرة حماسة أخرى ، منها حماسةُ البحتري وحماسةُ العسكري وحماسةُ الأعلم وحماسة الشاطبي ، وآخرُها الحماسة المعروفة بالتذكرة السعدية ويعود تاريخها إلى القرن الثامن الهجري .

راجع أيضا الموشح ٤٧٨ ، ط . نهضة مصر ١٩٦٥ .

(٢٢) راجع صفحات ١٨ : ٢٢ من الكتاب مطبعة الأنجلو المصرية ١٩٢٨ .

(٢٣) شرح الحماسة للمرزوقي ١ : ١٣ ، ١٤ .

(٢٤) الكشاف ١ : ٢٤٠ ، ط . الحلبي .

(٢٥) انظر ابن قتيبة في « الميسر والقداح » ٢٣ ، بتحقيق محب الدين الخطيب ، ط . السلفية بالقاهرة ١٣٤٢هـ . وأما عن إيقاد النار فالنمر بن تولب يقول على ما جاء في ديوانه ٩٣ (بتحقيق نوري حمودي القيسي) :

ولقد شهدتُ إذا القداحُ توحّدت
وشهدت عند الليل موقدَ نارها

(٢٦) شرح المعلقات السبع للزوزني ٩٤٨ ، ٩٤٩ط ، بيروت ١٩٨٠ .

والأيسار	:	صاحب الميسر .
المغالق	:	سهام الميسر تغلق سبيل الفكاك .
لعاقر	:	لمن لا تلد .
مطفل	:	لمن معها ولدها .
الجنيب	:	الغريب .
أهضامها	:	المطمئن من الأرض مفرده هضيم .

(٢٧) الأصمعيات ١٧٠ ، والميسر والقداح ٥١ ، والحظار : جمع حظيرة تعمل للإبل من الشجر ، الزاهقات : السمين من الإبل ، الحمول : الإبل المحملة ، الغرى : الخشب يقام لذبح النسك ، المجسّد : المغطى بالدم .

(٢٨) الأصمعيات ١٠٣ ، والقدح المنود : الذي يخرج سريعاً من بين القداح (راجع الميسر والقداح لابن قتيبة ١٢٤) أو هو - كما في اللسان - الذي يخرج فائزاً على غير جهة سائر القداح . ألى الصحاب أصلها أولى الصحاب أي أوائلهم ، خُفّفَ بحذف الواو . أصات : نادى من الفزع . الوعوع : الجبان .

(٢٩) الأصمعيات ١٧٥ ، وفي الهامش « الخليع : المخلوع المقمور ماله ، وفي الشنقيطية الذي قد قُمر فلا خير عنده » .

(٣٠) الحماسة رقم ٧٣٣ بتحقيق عسيلان ، ط . المجلس العلمي لجامعة الإمام بالرياض ١٤٠١/١٩٨١ نسبها للمثلم ولكن التبريزي في شرح الحماسة ٤ : ١٩٥ نقل عن دعبل الخزاعي أنها لشبيب .

راجع أيضا الميسر والقداح ٤٣ ، ١١٣ ، ونهاية الأرب ٣ : ١١٨ .

والقتود : جمع قتد أي خشب الرحل . العوافي : جمع عافٍ ، ويقال عفاه واعتفاه إذا طلب المعروف . المال : الإبل الأصمعيات ٥١ ، ٥٢ وهامش ٤٨ .

علم	:	لوم . محتما : مختارا .
أزاولها	:	أمارس عرقبة الناقة بسيفي .
جزرا	:	الجزر لحم الناقة بعد عرقبتها ليكون طعاماً لعيال المذنب .

(٣١) ديوانه ١١٩ بتحقيق الصيرفي ، ط . القاهرة ١٩٧١ .

وأما عجز البيت الأول وصدر البيت الثاني هنا فموجودان عند الشاعر المخضرم عمرو بن الأهتم السعدي ، يقول :

فقلت له أهلا وسهلا ومرحبا
فهذا صبوحٌ راهنٌ وصديقُ
وقمت إلى البرك الهواجد فاتقت
مقاحيد كومٌ كالمجادل روقُ

(٣٢) راجع شرح المفضليات ٢٥٣ ، المفضلية رقم ٢٣ ، بتحقيق ليال ، ط . بيروت ١٩٢٠ .

صبوح راهن	:	دائم والصبوح الشرب في الصباح .
مقاحيد	:	جمع مقحاد وهي الناقة عظيمة السنام .
المجادل	:	القصور . الهواجد : النيام .
فاتقت	:	جعلتها بيني وبينها .

(٣٣) تاريخ الأدب العربي ١ : ٤٣ .
(٣٤) راجع ابن النديم فى « الفهرست » ٤٢٢ ، ٤٢٣ ط . التجارية بمصر ١٣٤٨ .
(٣٥) عن البداية والنهاية ١٣ : ٢٩ فى كتاب « القُصّاص والمذكِّرين » تحقيق محمد بن لطفى الصباغ ١٥ ، المكتب الإسلامى بيروت ١٩٨٣ .
(٣٦) تاريخ الخلفاء ٣٧٠ ، ط . الفجالة ١٩٦٩ بتحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد .
(٣٧) راجع الحيوان ٣ : ٢٤ ، والأغانى ١٣ : ١١٢ ط . بيروت ، وكتاب القصاص والمذكرين ٣٠٧ .
(٣٨) كتاب القصاص والمذكرين ٨٣ ، ٨٤ .
(٣٩) السابق ١٧٢ ، ١٧٣ .
(٤٠) نفسه ٣٤٩ .
(٤١) على مرافىء التراث لأحمد الضبيب ٩٣ ط . دار العلوم بالرياض ١٩٨١ .
(٤٢) تراجع مثلا « كتاب الاعتبار » لأسامة بن منقذ ، وتاريخ ابن خلدون فى متنه وليما ترجم المؤلف فيه لنفسه .
(٤٣) راجع « الأدب المقارن » للمؤلف ، ص ١٢٥ و ١٢٩ و ١٣٠ و ١٣٣ و ١٣٥ ط . دار العلوم بالرياض ١٩٨٣/١٤٠٣ .
(٤٤) عبد الحميد يونس فى « الملحمة العربية » مجلة المجلة ٥٤ ، العدد الأول يناير ١٩٥٧ .
(٤٥) راجع فاروق خورشيد فى كتيّه « السير الشعبية » ٩ و ١٠ ط . دار المعارف بمصر ١٩٧٨ .
(٤٦) للتوسّع فى هذا وتعميق المناقشة يمكن الرجوع إلى كتاب Theory of Literature من تأليف رينيه ويليك وأوستن وارين مجموعة Penguin Books ط . سنة ١٩٧٠ ، وكذلك كتاب In Search of Literary Theory, Edited by Morton W. Boomfield, Cornell University Press, Ithaca and London 976, pp. 195—268.

بحثان لجيوفرى هارتمان « نحو تاريخ الأدب » وبول ديمان « التاريخ الأدبى والحداثة » .

(٤٧) راجع مقالا لجيرار جينيت عنوانه « الأجناس والأنماط والكيفيات » ترجمة شكري عياد ، وطُرح للمناقشة فى إحدى الحلقات الأدبية التى تعقد أسبوعيا بكلية الآداب جامعة الملك سعود بالرياض .
(٤٨) راجع كتاب ظاظا « الساميون ولغاتهم » ط . المصرى بالإسكندرية سنة ١٩٧١ وكذلك سفر التكوين ٨ وسفر القضاة ٥ ، ثم :

W. Gesenius : Hebrew English Dictionary of Testament, sub Verbo ح م س חמס

Driver : Introduction to the Literature of the Old Testament, Oxford University press, 8 th. , 1936 .

(٤٩) التشدد فى القتال معروف ، تقول : تحامس القوم تحامسا وحماسا إذا تشادوا واقتتلوا . وأما التشدّد فى الدين فهو التعصّب لما لا يمت بصلة إلى دين الملوك المؤلهين ، وكان على الأشهر فى اللّقاح من بنى ربيعة والحُمس من قريش . ولهذا فإن الفُرْس عندما أطلقوا فرسانهم فى يوم ذى قار لنزال فرسان العرب بهتوا وتراجعوا — فقد كانوا يعتقدون أن الموت لا يقهرهم — فلما غشوهم تساقطوا ولم يبعثوا فصاح صائح يردّد قول الشدّاخ بن يعمر الكنانى وهو يزجر قبيلته خزاعة :

القوم أمثالكم لهم شعر
فى الرأس لا يُنْشَرون إنْ قُتلوا

وهجم أبو ثور عمرو بن معد يكرب الزبيدى — أحد فرسان العرب فى الجاهلية وعاش حتى شَهِدَ القادسية — فأعمل فى الفُرْس سيفه وهو يرجز فيهم :

أنا أبو ثور وسيفى ذو النونْ
أضربهم ضَربَ الذى به جنونْ
يالَزُبَيْد .. إنهم يموّتون

راجع الحماسة بتحقيق عسيلان ١ : ١١٣ ، وشرح ديوان الحماسة للتبريزى ١ : ١٩١ ، والاشتقاق ١٧١ ، ومروج الذهب ١ : ٣٣٧ ، والمعارف لابن قتيبة ٢٨٧ ، والأساطير دراسة حضارية مقارنة ١٠١ للمؤلف .

(٥٠) راجع اللسان مادتى حمس ، ثم مادتى « حمش » و « حمص » فبينها وشائج ، حيث تقول حَمَس بمعنى أحرق ، ورجل حمش . وفى كتاب « أيمان العرب » للنجيرمى « وكانوا إذا أقسموا يلقون الملح على النار ويقتربون منها حتى لتكاد تحمشهم » أى تلسعهم وتحرقهم . والمحمّصات توصف بأنها حمشة ، وحَمّصَ — بالقلب المكانى — حمس التى فى الأصل ، وحَمَشَ مقلوب حَمَسَ بالمعنى نفسه .
(٥١) الساميون ولغاتهم ٣١ ، ١٨١ .
(٥٢) السابق ، وكذلك أحمد سوسة فى كتابه « حضارة العرب ومراحل تطوّرها » ٥١ ، ٥٢ ، ٨١ « السلسلة الإعلامية » رقم ٧٩ إصدار وزارة الإعلام العراقية .
(٥٣) عن الطبرى فى تفسيره ١٨ : ١٣٧ ط . بولاق .
(٥٤) المعلقة العربية الأولى ٤٢ ، ٦٥ ، ط . دار الثقافة بالدار البيضاء ١٩٨١ .
(٥٥) فيما عدا ابن السكيت الذى قطع بأن الأيام هى الوقائع ، لم يُدْلِ القدماء بتعريف واضح لكلمة يوم . فلا هى — فى رأينا — ما فُسّر به قوله تعالى « وذكرهم بأيام الله » أى نِقَمه ، ولا هى بمعنى الدهر . وإنما هى إبداعات فنية تستند — كأى ملحمة — إلى مادة تاريخية ضئيلة وخيال عارم يسترفد كلّ ما وصل إليه من عصر الأساطير . ولا يمنع هذا وذاك من وجود مجموعة هائلة من القيم الرفيعة ، كما يصعب أن نجعلها نظيرا لكلمة Legend عند الغربيين !

يرجع فى ذلك إلى الزبيدى فى تاج العروس مادة « يوم » ، والجزء الخامس من « تاريخ العرب قبل الإسلام » لجواد على ، وكامل ابن الأثير ١ : ٣٦٨ ، ونقائض جرير والفرزدق فى أيام « الكلاب الثانى » و « اليمامة » و « جبلة » ثم « حجر » حيث استهل كاهن بنى أسد نُصح قومه بقوله : يا عبادى !

(٥٦) راجع معجم ما استعجم للبكرى مادة « عكاظ » والمحبر لابن حبيب ٣١٥ .
(٥٧) العصر الجاهلى ١٩٠ ، ١٩١ ، ١٩٣ ط . المعارف بمصر (الرابعة) .
(٥٨) ديوانه ٣٢ . وأجررت : من أجَرّ أى شق طرف لسان الفصيل فلا يستطيع الرضاع .
(٥٩) الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى ٢٠٩ ط . دار المعرفة ١٩٦٨ .

من أصول الشعر العربى القديم..
الأغراض والموسيقى
دراسة نصّية

إبراهيم عبد الرحمن محمد

يلاحظ من يتتبع الحركة النقدية التى قامت ، منذ مطلع القرن العشرين ، حول الشعر العربى الحديث ، أن النقاد يحرصون فى تقويم التطور الذى حققه هذا الشعر ، على توثيق الصلة بينه وبين الشعر الإنجليزى الحديث من ناحية ، وبينه وبين اتجاهات النقد الأدبى الحديث فى أوروبا من ناحية أخرى[1] . ولقد كان لهذه المحاولة الخصبة من التأصيل الفنى فائدة وخطورة فى آن واحد ؛ فقد أسهمت فى رصد اتجاهات التطور الشعرى وتقويمه وإرشاد الشعراء إلى الصيغة الفنية المثلى فيه ؛ ولكنها أدت ، فى الوقت نفسه ، إلى « تضخيم » الدور الذى لعبه الشعر والنقد الغربيان فى تطوير الشعر العربى الحديث ونقله من صيغته التقليدية « الجامدة » إلى صيغة حديثة لم يَرْقَ إلى مثلها فى تاريخه الفنى الطويل من قبل !

وقد نبعت آراء النقاد المحدثين فى تفسير تطور الشعر العربى الحديث من « مقولة » بعينها ، أخـذت تتردد ، فى صـورة أو أخرى ، فى كتابـاتهم المختلفة ، تتلخص فى أن الشعـر العربى القديم قد ظل ، طوال أربعة عشر قرنا ، أسير « صيغة تقليدية » ثابتة ، تحقق لها شكلها وبناؤها ومقوماتها الفنية والموضوعية فى العصر الجاهلى ، قبل ظهور الإسلام بوقت غير قصير ؛ وهى صيغة قد غلب عليها عنصر بعينه يسرى فى أغراضها وأوزانها ولغتها ومعانيها وصورها الشعرية ، هو « عنصر الوحدة » ، كما تتمثل فى وحدة الشطر والبيت والوزن والقافية فى القصيدة الواحدة ، وفى التزام الشعراء العرب ، منذ العصر الجاهلى ، بالنظم فى هذه « الصيغة التقليدية » الثابتة ، على نحو أنبت ظواهر أخرى أصبحت ، لاطرادها وغلبتها على الشعر العربى فى عصوره وقصائده المختلفة ، من عيـوبه الفنيـة المزمنـة – وهى عيوب تتمثل ، من حيث الشكل ، فى تكرار الأغراض والمعانى والأوزان والموسيقى ، وما تؤدى إليه من رتابة وخطابيـة ، كما تتمثل ، من حيث المضمون ، فى إيثار الصفات العـامة على ما عداها من الخصائص الفردية ؛ « ذلك أن الشعراء العـرب كانوا يحرصون فيما يعرضون له من مـوضوعـات ، على تجـريد الأشخاص اللذين يمدحونهم أو يهجونهم أو يتغزلـون فيهم من صفاتهم الفردية بأن يصبوا فضائلهم ومساوئهم فى قوالب نمطية ، يخفونها تحت أقنعة من المعانى المطلقة» ، الأمر الـذى جعل من القصيدة فى صيغتها التقليدية الثابتة تلك أداة فنية عاجزة عن مواكبة التطور الذى أخذ يجد على الحياة العربية ، عبر عصورها المختلفة ، والتعبير عنه !

وقد كان لغلبة هذه المقولة وتمكنها من عقول النقاد المحدثين آثارها الخطيرة التى نستطيع حصرها فى ظاهرتين غلبتا على حركة نقد الشعر فى الأدب العربى الحديث ، هما : انصراف الدارسين

المحدثين عن ملاحظة ظواهر التطور المختلفة التى أخذ الشعر العربي القديم يحققها فى مسيرته التاريخية والفنية الطويلة ، منذ ظهور الإسلام حتى أواخر القرن السابع الهجرى ؛ والتفاتهم إلى الآداب الغربية وحدها لتفسير ما أخذ يجد على الشعر العربي الحديث من تطور فى الشكل والمضمون ، بأخذه ، لشموله وجسارته ، بين هذا الشعر فى صيغتيه : القديمة بتقاليدها الفنية الموروثة ، والحديثة بقيمها الفنية والموضوعية الجديدة ! وهو أمر يدعونا إلى العودة لعالم الشعر القديم لنكشف ، فى إيجاز واختصار شديدين ، عن أصول هذا الشعر الشكلية والفنية ، ونرصد ظواهر التطور البارزة التى أخذ يحققها تباعا بفضل ظهور الإسلام وما أحدثه من رقى وتحضر فى الحياة العقلية والاجتماعية والسياسية . وهى أصول ، على نحو ما سوف نرى ، ظلت موصولة بين القديم والحديث فى حياة الشعر العربي منذ العصر الجاهلى حتى الآن ، على نحو يؤكد استمرار الصلة الفنية الوثيقة بين قديم هذا الشعر وحديثه ، ويجعل من الصيغة الشعرية الجديدة نتاجا حتميا لهذا التطور الدائب ، وتلك الصلة المستمرة ، وذلك بالإضافة إلى غيرهما من المؤثرات الأجنبية الأخرى .

١

ونستطيع أن ندخل إلى وصف هذه الأصول فى صورها العامة من طريقين : الأول ، رصد جماليات الشعر العربي القديم على نحو ما تتمثل فى الصيغة الشعرية الجاهلية ، وتفسيرها والكشف عن إمكاناتها الفنية الرحبة التى أتاحت للشعراء على اختلاف مذاهبهم واتجاهاتهم ، أن يستغلوها فى التعبير عن مواقفهم المختلفة من ظروف الحياة من حولهم ؛ والثانى ، متابعة ما أخذ يجد على هذه الصيغة الشعرية الجاهلية من تطور فى العصور التالية ، بفضل ما أحدثه الإسلام فى الحياة العربية من تغيّر كما قلنا .

ولا نحتاج إلى تأكيد حقيقة أن القصيدة الجاهلية ، وهى الصيغة الفنية المثلى التى صيغ فيها أقدم ما وصل إلينا من شعر الجاهلية ، تنتسب ، من الناحية التاريخية ، إلى فترة قريبة من ظهور الإسلام ، وأنها قد مرت بمراحل طويلة من التطور حتى انتهت إلى هذه الصيغة المكتملة ، وهى مراحل لا نعرف عنها شيئا واضحا لضياع أصولها . وهذه القصيدة تتألف من عنصرين ؛ أحدهما شكلى (أو موضوعى) ، ونقصد به احتواءها على عدد من الأغراض التى تتكرر من قصيدة إلى أخرى ، هى فى أغلب الأحوال الوقوف على الأطلال والغزل ووصف الظعائن والرحلة وما يتصل بها من وصف الناقة التى تحمل الشاعر ، وتشبيهها فى قصص الصيد المعروفة بالظبى حينا والثور والحمار الوحشى فى أكثر الأحيان ، وأخيرا ما يختم الشاعر به قصيدته من مديح أو هجاء أو فخر أو رثاء أو غير ذلك من الأغراض التى بنى الشاعر قصيدته من أجلها . والآخر فنى ؛ ونريد به أسلوب الشاعر وطريقته الفنية فى استغلال الإمكانات الموضوعية واللغوية والتصويرية والموسيقية فى تشكيل البناء الفنى لقصيدته ، واستخدامها فى التوفيق بين هذين الأمرين المتناقضين : رصد معانى هذه الأغراض المختلفة وتفسيرها فى ذاتها من ناحية ، وتوظيف هذه الأغراض نفسها فى التعبير عن مواقفه الخاصة والعامة من الحياة والناس من حوله ، من ناحية أخرى . ومعنى ذلك أننا أمام عنصرين ، على الرغم من تباينهما واختلاف خصائصهما الموضوعية والفنية ، فإنهما يتكاملان ويمتزجان ليؤلفا هذا البناء الفنى والموضوعى الذى نسميه القصيدة . ومغزى ذلك ، إذا صح ما نذهب إليه من الفهم والتفسير أن على قارىء القصيدة الجاهلية أن يدخل إلى قراءتها وقد آمن بأنه أمام بناء تدخل فى تكوينه عناصر نمطية مختلفة ومتكررة ، ولكنها نمطية لا تجعل بالضرورة من أبنية القصائد المختلفة صيغة شعرية ذات معنى واحد ، ولكن تجعل منها ، مثل أى أبنية أخرى ، قصائد تتشابه موادها ، ولكن تختلف عناصرها ، وتتنوع وظائفها ، بسبب هذا الاختلاف ، وتتغير دلالاتها الرمزية من شاعر إلى آخر . والذى نريد أن ننتهى إليه ، أن هؤلاء الشعراء ، على الرغم من أنهم درجوا على بناء قصائدهم من أغراض وصور وأوزان واحدة ، قد نجحوا فى أن يؤلفوا منها قصائد متنوعة الرموز والقضايا ، على نحو يعكس قدرة إبداعية خاصة لم يفطن إليها هؤلاء الدارسون الذين يلحون على « ثبات الصيغة الشعرية القديمة وتقليديتها » ، نعنى بها هذه العناصر الفنية الخفية التى دأب هؤلاء الشعراء على بثها فى أغراض القصيدة وصورها وموسيقاها ؛ وهى عناصر ، كما سوف نرى ، تختلف من شاعر إلى آخر ، ومن قصيدة إلى أخرى ، وتنبثق فى كل مرة من طبيعة هذه القضية أو تلك التى ينشغل الشاعر بالتعبير عنها .

ونستطيع ، حين نتجاوز هذا الجدل النظرى إلى دراسة تحليلية لنماذج نجتزئها اجتزاء من تراث الجاهلية الشعرى ، أن نشخص طبيعة هذه الوسائل الخفية التى نجح هؤلاء الشعراء ، عن طريق استخدامها ، فى التعبير كما قلنا ، بصيغة شعرية ثابتة عن معان وقضايا متنوعة . ونكتفى فى هذه الدراسة بالوقوف عند اثنين من العناصر النمطية للقصيدة الجاهلية ، يعدها النقاد من أصولها الشكلية والفنية الكبيرة ، وكانت لذلك من أكثر العناصر التى استغل الشاعر الجاهلى موهبته وقدرته الإبداعية فى تنويعها بغية توظيفها فى الرمز إلى مواقفه المختلفة ، هى : الأغراض والموسيقى .

٢

(١) ونلاحظ ، فيما يتصل بتعدد الأغراض فى القصيدة القديمة ، أن الشاعر قد اتخذ من طريقته الخاصة فى عرض هذه الأغراض وسيلة إلى « خلق » روح عام ينبث فيها ويربط بينها ، على اختلافها ، ربما سوّغنا نخلق منها بناء موضوعيا متآلفا ومتكاملا ، ويحيلها فى هذه القصيدة أو تلك إلى أشكال فنية خالصة ، تعكس بطريقة رمزية ، موقفا بعينه . وتعد صلة الشاعر الجاهلى بالمرأة فى قصائده الشعرية مفتاحا سحريا إلى فهم هذه التركيبة الموضوعية وتفسير رموزها ؛ فالمرأة هى التى توقف الشاعر على الأطلال ، وهى التى تبعث فى نفسه التأسى بذكرياته الماضية معها ، ورحيل هذه المرأة هو الذى يحمله على وصف الظعائن ويدفعه إلى الرحيل فى أثرها ، ووصف ما يتصل بهذا الرحيل من قصص وأحداث . وفى عبارة مختصرة ، فإن الحب فى القصيدة القديمة هو مَنْبت الأغراض فيها[٢] .

وقصيدة مثل معلقة امرىء القيس ، وهى من أقدم القصائد الجاهلية المكتملة التى وصلت إلينا ، تشخّص ، مثل غيرها من القصائد الأخرى ، هذا الجانب من تآلف الأغراض وانصهارها فى بناء موضوعى وفنى مستقل ، يجعل منها ، كما قلنا ، أشكالا فنية دالة ورامزة . فقارىء المعلقة يلاحظ أنها تتألف من أغراض مختلفة ، هى الوقوف على الأطلال والغزل ووصف الصيد والحصان والمطر - وهى أغراض ، وإن بدت فى ظاهرها مستقلة ، فإنها ، فى حقيقتها ، قد انصهرت فى بناء عضوى متكامل حقق لنفسه وجودا مستقلا عن وجود أى غرض من تلك الأغراض التى يتألف منها . وحين يتساءل المرء عن الوسائل الفنية والموضوعية التى استغلها الشاعر لـ « خلق » هذا البناء الموضوعى الجديد برموزه الدالة ، فإنه يكتشف وجود صلات فنية وموضوعية وثيقة ، تقوم بين لغة القصيدة وصورها وموسيقاها ومعانيها من ناحية ، و « المقولة » التى صدرت عنها القصيدة ، ونريد بها الباعث النفسى أو الاجتماعى أو القبلى . . . أو غير ذلك من المواقف والقضايا الأخرى التى كانت تشغل الشاعر الجاهلى وتؤرق حياته من ناحية أخرى . ومقولة هذه المعلقة تتجسم فى مشاعر نفسية غامرة أخلت ، منذ طرده أبوه ، تلح عليه فى تحقيق « انتصاره » على الحياة والناس من حوله . وقد استبدت به هذه الرغبة فى « الانتصار » بعد مقتل أبيه وضياع ملكه على أيدى أعدائه من بنى أسد ، استبدادا شديدا عبر عنه امرؤ القيس تعبيرا طريفا فى قول منسوب إليه هو : « ضيعنى صغيرا وحمّلنى دمه كبيرا . . . ». ولا يعنينا هنا استقصاء الأسباب المختلفة التى أذكت هذه الرغبة فى « الانتصار » فى نفس امرىء القيس ، ولكن يعنينا ما خلقته فى شعره من وسائل فنية ومعنوية صهرت هذه المجموعة من الأغراض المختلفة فى بناء موضوعى متكامل كما قلنا . وهذه الوسائل ، على نحو ما سوف نرى ، بسيطة وخفية ، لكنها دالة ومؤثرة فى الوقت نفسه . وتتمثل فيما يتصل بالوقوف على الأطلال فى « انتصار » إرادة الحياة على إرادة الفناء من خلال صورتين دالتين ؛ تظهر الأطلال فى الأولى وقد غطتها رمال الصحراء التى حملتها ريح الجنوب رمزا للفناء الذى أخذ ينشر ظلاله على هذه الديار بعد رحيل المرأة عنها ، ولكنه فناء لا يلبث أن ينهزم ويتوارى أمام إرادة الحياة التى تحملها ريح الشمال فتزيل عنها الرمال المتراكمة وتعيد بذلك إليها روح الحياة التى افتقدتها - وقد راح الشاعر فى الصورة الأخرى ، ينمى هذا الشعور بانتصار الحياة على الموت من خلال صورة ممتدة تجسم نمطا بعينه من الحياة يتمثل فى كثرة قطعان الظباء وخصوبة توالدها ، وهما كثرة وخصوبة يشخصهما فى كثرة بقايا هذه الحيوانات التى انتثرت على وجه الرمال البيضاء انتثار الفلفل الأسود ، فغطتها وحجبت بياضها . وهاتان الصورتان تعكسان ، بما يبثه الشاعر من حركة وتغير ومقابلة ، هذا الجدل الدائب فى نفس البشر بين الحياة والموت ؛ كما تعبران ، من ناحية أخرى ، عن حلم امرىء القيس بتحقيق « الانتصار » . ولنقرأ هذه الأبيات التى نجتزئها اجتزاء من مقدمة القصيدة الطللية ، لنرى كيف يوظف صور الأطلال فى التعبير عن مواقفه :

قفا نَبْكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ
بسِقْطِ اللِّوى بين الدَّخول فحوملِ

فتوضح فالمقراة ، لم يَعْفُ رسمُها
لما نسجتها من جنوبٍ وشمألِ

ترى بعرَ الآرامِ فى عرصاتها
وقيعانها ، كأنه حبُّ فُلْفُلِ

(٢) وقد عمد الشاعر ، حين انتقل إلى رصد ذكرياته العاطفية ، إلى تنمية هذا الشعور بالانتصار فى نفسه من خلال تداعى هذه الذكريات وتلاحقها ، وتحقيق الحياة لها عن طريقين : صياغتها فى هذا الأسلوب القصصى الفريد الذى يقرب بها من الواقع الحقيقى قربا شديدا ، وتنويعها تنويعا يرمز إلى تجددها واستمرارها ؛ فهو يذكر « أم الحويرث » و « أم الرباب » كما يذكر « عنيزة » و « فاطمة » وغيرهن من العذارى . ويهمنا من هذا الغزل ، فى طوله وتنوعه وامتداد أحداثه ، حرص الشاعر على التغنى بانتصاره فى كل مغامرة عاطفية يقصّها ، حرصا حمله على عدم الالتفات ، فى هذا القصص العاطفى الخصب ، إلى وصف جمال المرأة التى فتنته وحملته ، فى بعض الأحيان ، على مواجهة الموت بتحديه لقومها الذين يمنعونه من زيارتها . ولنستمع إلى هذه الأبيات التى يقول فيها :

وإن شفائى عَبْرةٌ مُهراقةٌ
فهل عند رسم دارس من معوّل ؟!
كدأبك من أم الحويرث ، قبلها
وجارتها أم الرباب بمأسل ،
إذا قامتا تضوّع المسك منهما
نسيمَ الصبا ، جاءت بريّا القرنفل !

....

ألا ربَّ يوم لك ، منهن ، صالح
ولا سيما يومٌ بدارة جُلْجُل !
فظل العذارى يرتمين بلحمها ،
وشحم كهُدَّاب الدمقس المفتل

ويوم دخلتُ الخدرَ ، خدرَ عنيزة
فقالت : لك الويلات ، إنك مُرْجِلي !
تقول ، وقد مال الغبيط بنا ، معا
عقرتَ بعيرى ، يا امرأ القيس فانزل ،
فقلت لها سيرى ، وأرخى زمامه ،
ولا تبعديني من جَناكِ المعلّل .

....

وبيضةُ خِدْر لا يُرام خباؤها ،
تمتعتُ من لهوٍ بها ، غير معجل ،
تجاوزتُ أحراسا إليها ومعشرا
علىّ حراصا ، لو يسرّون مقتلى !

....

فجئتُ وقد نَضّت لنوم ثيابَها
لدى الستر ، إلا لبسة المتفضل
فقالت : يمين الله ، ما لك حيلة ،
وما إن أرى عنك الغواية تنجلى
فقمتُ بها أمشى ، تجر وراءنا
على أثرينا ، أذيال مِرْطٍ مُرحّل !

....

وينبغى أن نقرر هنا أن هذا الغزل القصصى (أو الحدثى) الذى يسوقه امرؤ القيس فى هذه الأبيات ، ليس بالضرورة فى صورته تلك ، أحداثا حقيقية عايشها الشاعر كما يظن كثير من الدارسين ، ولكنه صيغة فنية خالصة ليس لها صلة مباشرة بواقع الحياة ؛ ومن ثم فإن ما ينبغى أن نؤكده ونعوّل عليه فى فهم هذا الغزل وغيره من أغراض القصيدة الأخرى وتفسيره والكشف عن رموزه ، هو أن الشاعر قد قطع بينه فى صورته تلك ، وبين أصوله التاريخية ؛ ولعل فيما نلاحظ من مشابهة ، أو فلنقل من اتفاق ، بين أحداث هذا الغزل فى يوم « دارة جلجل » على نحو ما يرويها القدماء ، وبعض احداث ملحمة « المها بهاراتا » ما يحملنا على الاعتقاد بأن هذا الغزل وغيره من الأغراض الأخرى ، فى صورها النمطية تلك ، بقايا أساطير قديمة انتقلت إلى الشعر فى هذه الصورة الفنية أو تلك ليعادل بها الشعراء مواقفهم من الحياة وأحداثها من حولهم ؛ ففى هذه الملحمة الهندية[3] نلاحظ تطابقا واضحا بين شخصية امرىء القيس وشخصية « كرشنا » فى صورتها الدرامية بوجهيها المأساوى واللاهى من ناحية ، وبينهما وبين شخصية أوديب فى أسطورته المعروفة من ناحية أخرى ؛ ففى الملحمة الهندية أن الكهان تنبأوا لـ « كامسا » الملك بأن يقتله أحد أبناء أخته ، فعمد « إلى قتل أبناء أخته فور ولادتهم ، فلما ولدت أخته « كرشنا » استطاعت إخفاءه واستبدلت به بنت راعى البقر فى إحدى القرى المجاورة » وبذلك نجا من الموت ، ليحقق ، كما فى أسطورة أوديب ، ما تنبأت الآلهة بحدوثه . ويهمنا من حياة « كرشنا » ما يتصل بهذا الجانب اللاهى من سلوكه الذى يتمثل فى مطاردة الفتيات فى صورة مماثلة لما يرويه القدماء عن حياة امرىء القيس . . .
« فتحكى الأساطير أن الفتيات من راعيات البقر كن قد ذهبن يوما إلى بركة ماء ، وخلعن ملابسهن لكى يستحممن ، وتعالت ضحكاتهن كعادتهن ، فسمعها « كرشنا » واقترب منهن ، وسرق ملابسهن وأخفاها بين الأعشاب ، ووجدن « كرشنا » أمامهن فألححن عليه فى إعادة ملابسهن ، ووافقن على شروطه فى أن يقدمن له الطقوس والعبادات ، وتعاهدن على ذلك . ومنذ ذلك الحين بدأت فتيات الهند يقدمن له القرابين ويغنين له ويخرجن للبحث عنه فى الغابات . . . . وأصبح صديق الفتيات أو عشيقهن . . . . وحينما شب « كرشنا » وكبر عاد إلى بلده . . . . وقضى على خاله . . . والأشرار الآخرين الذين التفوا حوله أو اقتفوا آثاره . . . . . » !

ومغزى التشابه بين هذه الشخصيات الثلاث أن الأساطير القديمة يتداخل بعضها فى بعض ، وأنها قد غدت مادة شعرية خصبة ، وأن شخصية امرىء القيس وغيره من الشعراء كما يستخلصها الرواة من أشعارهم ، شخصيات أسطورية ، وهذا يؤكد ما نذهب إليه من أن هذه الأغراض الشعرية ليست أكثر من صيغ فنية خالصة يوظفها الشعراء فى قصائدهم .

وفى إطار هذه النظرة إلى الأغراض الشعرية ، وطريقة امرىء القيس فى بناء أحداثه واختيار معانيه وصوره الشعرية ، نستطيع أن نتبين كيف يحتفل بانتصاره فى الحب على طريقته الخاصة ؛ فابنة عمه «عنيزة» فيما تقص روايات القدماء عنه ، كانت تمتنع

عليه امتناعا يشقيه ويحزنه حتى وجد منها غفلة عند غدير ماء نزلت تستحم فيه مع أتراب لها من بنات قبيلتها ؛ فتربص بها امرؤ القيس وأخذ ملابسها وملابسهن وقعد عليها ، وأبى إلا أن تخرج كل واحدة منهن إليه لتأخذ ملابسها منه ، وأبين وأبى ، حتى مضى أكثر النهار ، وخشين أن تفوتهن القبيلة فى سيرها ، فامتثلن له بعد أن طال بقاؤهن فى الماء ، وكانت «عنيزة» معهن . وقد احتفل امرؤ القيس بهذا الانتصار على طريقته كما قلنا ، فذبح لهن ناقته ، وركب بعد ذلك مع ابنة عمه ناقتها .

وكما انتصر فى هذه القصة على «عنيزة» وغيرها من العذارى ، فإنه فى لقطة قصصية أخرى ينتصر على امرأة غيرها يحرص على أن تكون منّعة فى قومها ، أو على حد قوله «بيضة خدر لا يرام خباؤها» - ولا يكتفى الشاعر بذلك وإنما يؤكد هذه المنعة فى صورة طريفة أخذت طريقها ، بعد امرىء القيس ، إلى شعر غيره من الشعراء الذين تأثّروا به ، يجعل فيها من قومها أحراسا أشداء يتربصون به ليقتلوه ، كما يجعل من المرأة نفسها ، فى صورة أخرى ، امرأة عنيدة مصممة على عدم الاستجابة لنزواته ؛ وهكذا يجمع الشاعر بين هذه العناصر جميعا : منعة المرأة فى قومها وعداوة قومها له وقوة إرادتها ، فى صور أو فلنقل فى لقطات واقعية من شأنها أن ترشح لنتيجة بعينها ، هى إحجامه عن زيارتها . ولكنه على العكس من ذلك ، يفاجئنا بانتصاره على قومها حين يتخطى هؤلاء الأحراس متحديا لهم ؛ وانتصاره عليها حين يخرج من خدرها وقد أخذت تعفى بثوبها على آثارهما تضليلا لقومها ، وكأنها ، بذلك ، تعينه على تأكيد هذا الانتصار عليهم !

(٣) وإذا كان امرؤ القيس قد اتخذ من وصف الليل فى هذه القصيدة وسيلة إلى تشخيص ضيقه وقلقه وخوفه ، فى سلسلة من الصور العادية المتراكمة ، فإنه راح يحقق انتصاره على تلك المشاعر من خلال وصفه لرحلة الصيد التى اختار لها وقتا بعينه هو الصباح الباكر ، وحصانا «أسطوريا» لا يتعب ولا ينهزم ، حشد لتصويره طائفة من التشبيهات التى بث فيها عناصر بعينها ، معنوية وفنية ، من خلال جمعه بين المتناقضات التى تتآلف ، على الرغم من تباينها ، لتخلق عالما جديدا ، هو عالم هذا الحصان الأسطورى القادر على تحقيق «انتصار» فارسه امرىء القيس ! وعلى الرغم من أن هاتين الصفتين اللتين يلح عليهما امرؤ القيس ، وهما القوة والسرعة ، من تلك الصفات الشائعة فى وصف الشعراء الآخرين لخيلهم ، فإنهما تستحيلان فى صور الشاعر ، إلى عنصرين أسطوريين يجعلان من حصانه حصانا «مثالا» ، ولكن فى صورة ملفقة ، حين نقابل بين صورته فى شكلها المادى والمعنوى وصورة غيره من الخيل فى الحياة الواقعية . يقول امرؤ القيس :

وقد أغتدى والطير فى وُكُناتها ،
بمُنْجَرِدٍ قيدِ الأوابدِ هيكل
مكرٌّ ، مفرٌّ ، مقبلٍ مدبر معا
كجلمود صخرٍ حطّه السيلُ من عَل
يسَحّ إذا ما السابحات على الونى
أثرن غبارا بالكديد المركل

....

له أيطلا ظبى ، وساقا نعامة ،
وإرخاءُ سرحان ، وتقريبُ تتفل

....

فألحقه بالهاديات ودونه
جواحرُها فى صَرَّةٍ لم تزيّل
فظل طهاةُ اللحم من بين منضجٍ
صفيفَ شواء أو قديد معجل

(٤) وقد أخذ امرؤ القيس بعد أن فرغ من وصف الصيد وأداء شمائره المختلفة فى وصف المطر ليجعل منه كذلك مطرا أسطوريا ، إن صح هذا الوصف ، تكتسح سيوله كل ما تصادفه فى طريقها ، فتقتلع الأشجار الكبيرة ، وتنزل الوصول التى اعتصمت بأعالى الجبال ، وتهدم البيوت إلا ما كان منها مشيدا من الصخور الصلبة ، وتقتل السباع الضارية التى تطفو رؤوسها بعد موتها على سطح الماء كما تطفو أصول البصل البرى .

وقد ختم الشاعر معلقته بهذا البيت الذى يلخص نشوته بالانتصار الذى حققه ، والذى يصف فيه الطير وقد طغى عليه النشاط كأنه سُقِىَ خمرا أطلقت لسانه :

كأن مكاكى الجواء غدية
صبحن سلافا من رحيق مفلفل

ولم يكن امرؤ القيس وحده من بين شعراء الجاهلية الذى تتآلف الأغراض النمطية فى قصيدته لتعبر عن «مقولة» بعينها ؛ فإن أكثر القصائد الجاهلية تجرى على هذا النسق ؛ فقد كان زهير ، مثلا ، مشغولا بتأكيد حاجة بيئته ، لأسباب اقتصادية ، إلى السلام الذى راح يفلسفه فى معلقته ، متخذا من أغراضها المختلفة وسيلة إلى تثبيت هذه الحاجة وتأكيدها ؛ كما نبعت معلقة عنترة من حاجته إلى تأكيد ذاته وذوات كل العبيد فى مجتمع السادة الذى كان يحول بينه وبين حريته ؛ ومعلقة «طرفة» تنبع من إحساسه بهذه المفارقة الحادة بين الحياة والموت فى بيئته الوثنية . وقد تنوعت هذه «المقولات» ، على الرغم من أن الأغراض التى

تتألف منها هذه القصائد لم تختلف كثيرا ، في قصيدة عنها في الأخرى ؛ وذلك لأنها قد استحالت إلى «وسائل فنية» يعبر الشعراء من خلالها عن أفكارهم المختلفة على نحو ما قلنا .

٣

(١) وقد اعتمد القدامى والمحدثون فيما كتبوه ، على كثرته واختلاف أحكامه ، في وصف موسيقى الشعر القديم وتفسيرها ، على تلك المقاييس الشكلية التي استخلصها الخليل ابن أحمد من تراث الجاهلية الشعري ، وصاغها في شكل نظرية عروضية جامعة ، دون أن يعنوا بتحليل هذا التراث الشعري في ذاته تحليلا بنائيا يكشف عن مقوماته وإمكاناته الصوتية في صورتها الموسيقية المركبة . ولا نستطيع ، في هذه الدراسة المحدودة ، مراجعة هذه الكتابات جميعا ؛ وسنكتفي هنا بتسجيل ملاحظتين تستوعبان الأفكار الأساسية لها ؛ الأولى : أن القدامى ، في وصفهم لهذا النظام الصوتي ، قد خلطوا بين الوزن والموسيقى من ناحية ، وأكدوا بما أخذوه على بعض الشعراء من أخطاء في الأوزان والقوافي ، ثبات النظام الموسيقي في صورته التي استخلصها الخليل بن أحمد من ناحية أخرى ؛ ومن ثم فقد أخذت تتردد في كتاباتهم كلمات : الوزن والنظم والقافية دون كلمة «الموسيقى» أو «الإيقاع» . فابن طباطبا يعرّف الشعر بقوله (عيار الشعر : ٤٠) :

«الشعر ، أسعدك الله ، كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم ، بما خُصّ به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع ، وفسد على الذوق ، ونظمه معلوم محدود ؛ فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه ، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه . . .» .

ويذهب المرزوقي إلى تأكيد هذا المفهوم في تقدير أوزان الشعر في قوله (شرح ديوان الحماسة ١ : ١٨) :

«إن الشعر مبني على أوزان مقدرة وحدود مقسمة ، وقوافٍ يساق ما قبلها إليها مهيأة ؛ وعلى أن يقوم كل بيت بنفسه ، غير مفتقر إلى غيره ، إلا ما يكون مضمنا بأخيه وهو عيب فيه . فلما كان مداه لا يمتد بأكثر من مقدار عروضه وضربه ، وكلاهما قليل ، وكان الشاعر يعمل قصيدته بيتا بيتا ، وكل بيت يتقضاه بالاتحاد ، وجب أن يكون الفضل في أكثر الأحوال في المعنى ، وأن يبلغ الشاعر في تلطيفه ، والأخذ من حواشيه ، حتى يتسع اللفظ له فيؤديه على غموضه وخفائه ، حتى يصير المدرك له والمشرف عليه كالفائز بذخيرة اغتنمها ، والظافر بدفينة استخرجها ؛ فكل ما يجمد في الترسل ويختار ، يلم في الشعر ويرفض» .

وهذا قليل من كثير يدور في كتابات القدماء ، ويؤكد ما لاحظناه من اعتمادهم على عروض الخليل في قياس موسيقى الشعر القديم ، ودعوتهم إلى «تثبيتها» ، وإلزام الشعراء بعدم الخروج عليها ، على نحو ما نجد في قول السكّاكي ، وهو بلاغي معروف ، (مفتاح العلوم ٢٢٥) :

«إذا لم يستقم لك على الأوزان التي وعيتها فإما ألا يكون شعرا أصلا ، أو يكون وزنا خارجا عن هذه الأوزان التي عليها مدار أشعار العرب بحكم الاستقراء . وهذه الأوزان هي التي عليها مدار أشعار العرب لا نجد لهم وزنا يشذ عنها ، اللهم إلا نادرا منها» .

والملاحظة الثانية ، أن المحدثين قد اتخذوا من عيوب «علم العروض» وقصور مقاييسه عن الكشف عن أسرار الشعر الموسيقية ، عيوبا للنظام الموسيقي للشعر القديم نفسه ، في أقوال كثيرة ومتنوعة ، نختار منها هذه النصوص القليلة التي تعكس بوضوح تورطهم في هذا اللون من الأحكام الفنية الظالمة ، واعتمادهم عليها ، أحيانا ، في دعوة الشعراء إلى الخروج على الأوزان التقليدية والانعتاق من أسر القافية :

فالعقاد يقول ، من كلام كثير تناثر في كتبه ومقالاته ومقدماته التي كتبها لبعض الدواوين الشعرية ، ملحا على عيوب القافية ، ومؤيدا دعوة عبد الرحمن شكري إلى الخروج عليها على نحو ما فعل في بعض قصائده ، منها : « نابليون والساحر المصري » ، و«واقعة أبي قير» و «الجنة الخراب» ، و «عتاب الملك حجر» (مطالعات في الكتب والحياة : ٢٨٠ - ٢٨١) :

«لقد رأى القراء بالأمس في ديوان شكري مثالا من القوافي المرسلة والمزدوجة والمتقابلة ، وهم يقرأون اليوم مثالا من القافيتين المزدوجة والمتقابلة ، ولا نقول إن هذا هو المنظور من وراء تعديل القوافي والأوزان وتنقيحها ، ولكننا نعدّه بمثابة تهيؤ المكان لاستقبال المذهب الجديد . . . (و) ليس بين الشعر العربي وبين التفرع والنماء إلا هذا الحائل . فإذا اتسعت القوافي لشتى المعاني والمقاصد ، وانفرج مجال القول ، بزغت المواهب الشعرية على اختلافها ، ورأينا بيننا شعراء الرواية وشعراء الوصف وشعراء التمثيل ، ولا تطول نفرة الآذان من هذه القوافي ، ولاسيما في الشعر الذي يناجي الروح والخيال أكثر مما يخاطب الحس والآذان . . .» .

ولكن العقاد لا يلبث ، لسبب أو لآخر ، أن يتخلى عن دعوته تلك ، ملحا على ضرورة القافية للشعر العربي في قوله (يسألونك : ٨٨) :

«الظاهر أن سليقة الشعر العربي تنفر من إلغاء القافية حتى في الأبيات التي تحررت منها كل التحرر ؛ فالأبيات الأربعة التي أتينا بها آنفا قد اختلف فيها حرف الروى بين اللام والميم والراء والباء ، ولكن الحركة لم تختلف بين جميع الأبيات، بل لزمت الضم فيها جميعا ، وهي حركة تشبه الحرف في الأذن ، وإن لم تشبهه في أحكام العروضيين والنحاة ....» .

ويصرف النظر عن اضطراب موقف العقاد النقدى وتناقضه ، فإن قراءة تراثه الضخم من النقد التطبيقي ، في مقالاته وكتبه ، تؤكد لنا حرصه العظيم على الوزن والقافية في صورتها التقليدية الصارمة ، وبخاصة فيما كتبه عن شعر شوقي ، سواء منه القصائد المفردة أو المسرحيات الشعرية[4] ، كما يؤكد لنا شيئا آخر له أهميته وخطره ، هو استيحاء العقاد في أحكامه النقدية ، لآراء النقاد القدامى أكثر من اعتماده على آراء النقاد الغربيين[5] .

ولعل من أعنف الحملات النقدية وأقساها على موسيقى الشعر القديم ، كما يشخصها الخليل في الأوزان والقوافي ، ما كتبه المهجريون وأنصار الشعر الجديد . ونختار من هذه الكتابات الكثيرة المتشعبة هذه الفقرات الدالة التي تغني في إيضاح هذا الاتجاه النقدى ، عن كثير غيرها ، وتشخص بانتسابها إلى بيئتين مختلفتين هذا الشعور العام الذى أخذ منذ الثلاثينيات يجتاح بيئات النقد العربي الحديث .

● وتستوعب آراء ميخائيل نعيمه في كتابه «الغربال» ثورة المهجريين جميعا على تراث العرب الشعرى ، بخاصة فيما يتصل بنظامه الموسيقى كما يتمثل في الأوزان والقوافي ؛ وهي آراء تدعو إلى هدم هذا النظام لقصوره عن خلق التعبير الشعرى الحق ، وجعله من فن الشعر صناعة مثل غيرها من الصناعات ؛ فيقول (الغربال : ١٠٠ - ١٠٣) :

«لقد وضع الناس للشعر أوزانا مثلما وضعوا طقوسا للصلاة والعبادة ، فكما أنهم يتأنقون في زخرفة معابدهم لتأتى لائقة بجبروت معبودهم ، هكذا يتأنقون في تركيب لغة النفس لتأتي لائقة بالنفس . وكما أن الله لا يحفل بالمعابد وزخرفتها ، بل بالصلاة الخارجة من أعماق القلب ، هكذا النفس لا تحفل بالأوزان والقوافي ، بل بدقة ترجمة عواطفها وأفكارها ......» .

وهذا النظام فيما يرى نعيمه ، لم يسيء إلى شعرنا فقط ، بل قد أساء إلى أدبنا بنوع عام ؛ «فبتقديه الوزن على الشعر قد جعل الشعر في نظر الجمهور صناعة ، إذا أحاط الطالب بكل تفاصيلها أصبح شاعراً، وإذ إن للشاعر منذ بدء التاريخ مقاما رفيعا بين قومه ، أصبح كل طالب شهرة يلجأ إلى العروض كأنه أقرب الموارد ؛ وبذلك انصرفت أكثر مواهبنا إلى قرض الشعر ، فأفقنا اليوم ولا روايات عندنا ولا مسارح ولا علوم ولا اكتشافات ولا اختراعات ......» !

ولم يتطرف واحد من أنصار الشعر الجديد في رفضه للصيغة الشعرية التقليدية ، وإيثاره لما حققته الحركة الجديدة من تطور في النظام الموسيقى ، مثلما فعل الدكتور محمد النويهى ، وذلك على الرغم من تلك الحقيقة المعروفة ، وهي أنه يعدّ ، بما كتبه من دراسات تحليلية خصبة لبعض قصائد الشعر الجاهلي ، تتناول لغته وصوره وموسيقاه ، أودعها كتابه الضخم عن «الشعر الجاهلي .....» ، من أكثر المدافعين عنه والمعجبين به . وفي هذه الفقرات التي نجتزئها من كتاباته ما يصور هذه العصبية من ناحية ، ويعكس هذا التناقض في موقفه من الشعر القديم في كتابيه عن الشعر الجاهلي والشعر الجديد من ناحية أخرى (قضية الشعر الجديد : ٩٣ - ٩٥) :

«إننا نؤكد بكل هدوء وثقة أن الشكل القديم لم يعد صالحا بالمرة لأداء المعاني الجديدة والصور الجديدة مهما يكن الشاعر عبقريا أصيلا ؛ فإن أصالته وعبقريته لا شك ستختنقان تحت ذلك العبء الثقيل الذى يكتم عليها أنفاسها . وكم مرة استمعت فيها إلى نظم بعض الشبان ممن بدا لي أنهم لا يخلون من معدن شعرى صادق ، ولكني رأيتهم يحاولون المستحيل في صراعهم مع التقليد الخانق الذى يعظم فيه الشكل القديم . والله وحده يعلم كم أضاع الشكل القديم من عبقريات حاولته فلم يف بحاجتها وأعجزها عن الانطلاق والنمو ؛ فإمّا أنها هجرت نظم الشعر هجرا تاما ، غير راضية عما يسمح به الشكل القديم ، وإماً أنها انصاعت إلى التقليد في مذلة ، وشلت نموها وتطورها بقيوده وأغلاله ..... إن الشكل الجديد لا شك أخف جرسا وأخفى موسيقية وأقل دويا وضجيجا ، فعدم ارتباط الشاعر بعدد محدد من التفعيلات يسمح له بمجال طيب من تنويع الإيقاع ، وهو يهدم السيمترية الحادة البارزة في الشعر ذى الشطرين ، فيريح الأذن من ذلك الوقع البدائي الرتيب الذى صار يؤلم الأذن الحساسة ....» !

(٢) ومهما يكن رأينا في هذه المواقف النقدية الحادة من موسيقى الشعر القديم ، وهو مانرجئه إلى مكانه من حديثنا عنها ، فإن ما يعنينا إثباته هنا أن هؤلاء النقاد ، على اختلاف بيئاتهم وثقافاتهم ، ينطلقون ، كما قلنا ، في رفض هذا النظام الموسيقى من مفهوم الخليل بن أحمد له . وفي عبارة أخرى ، إنهم يتخذون من ملاحظاتهم على قصور « علم العروض» وعجزه عن وصد مقومات هذه الموسيقى في شكليها الداخلي والخارجي ، ومن ثم عدم إدراك قدراتها الفنية على التنوع والتجدد واستيعاب المواقف النفسية المتغيرة التي كان الشاعر القديم يعيشها في بيئته المضطربة ، سببا لرفض هذا النظام الموسيقى والدعوة إلى « استكشاف » نظام آخر ، منبتّ من هذا النظام التقليدي وخارج عليه ! .

ونريد الآن أن نأخذ ، في اختصار وتركيز شديدين ، في وصف هذه « الصيغة الموسيقية » التقليدية ، ورصد مقوماتها ووسائلها الصوتية المختلفة التي تجعل منها ، على الرغم من آراء هؤلاء النقاد فيها ، نظاما متجددا وقادرا ، بوسائله المتنوعة ، على اختزال العواطف ورصد الأحاسيس في صورتيها الفردية والجماعية والتعبير عنها . وهي محاولة « وصفية » خالصة ، سوف ندخل إليها عن طريق الإجابة عن سؤال يتردد كثيرا في كتابات اللغويين والنقاد ، هو : هل عرف الشعر العربي القديم نظام « الإيقاع » ؟ وما مقومات هذا النظام إن وجد ؟ وما أصوله الصوتية التي يقوم عليها ؟

ونحتاج لوصف هذا النظام الإيقاعي ورصد أصوله الصوتية ، إلى أن نبدأ بحل معضلة « الأوزان » بتحديد مفهومها أولا ، وتفسير الصلة الحقيقية بينها وبين الموسيقى الشعرية ثانيا . لقد درج القدماء ومن تابعهم من المحدثين ، على الربط بين موسيقى البحور الشعرية وأسمائها حينا ، وبينها وبين موضوعات القصائد التي تنظم فيها حينا آخر ؛ فيقول حازم القرطاجني (منهاج البلغاء : ٢٠٥ ، ٢٦٦) مؤكدا الصلة العضوية بين الأوزان والمعاني :

« وللأعاريض اعتبار من جهة ماتليق به من الأغراض ، واعتبار من جهة ماتليق به من أنماط النظم . إن مقاصد الجد كالفخر ونحوه يناسبها عروض الطويل والبسيط ، وثمة مقاصد أخرى لها عروض الطويل والكامل ؛ أما المديد والرمل فإنها أكثر ملاءمة لإظهار الشجو والاكتئاب وكل كلام يحاكي به الحال الشاجية . . . . ولما كانت أغراض الشعر شتى ، وكان منها مايقصد به الجد والرصانة ، ومايقصد به البهاء والتفخيم ، ومايقصد به الصغار والتحقير ، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس ؛ فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الداهية الرضية ، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا ، وقصد تحقير شيء أو العبث به ، حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء ؛ وكذلك في كل مقصد . . . . »

وقد أخذ هذا الاتجاه النقدي الذي يربط بين الأوزان والمعاني ، يغزو النقد العربي الحديث ، منذ وقت مبكر ، في كتابات المرصفي والبستاني والرافعي والعقاد والنويهي وغيرهم من النقاد المحدثين . فالمرصفي ، وهو رائد حركة الإحياء في النقد الحديث ، يدعو إلى ائتلاف الوزن مع المعنى . ويوثق البستاني في مقدمة ترجمته للإلياذة ، من الصلة بين العواطف وأوزان الشعر . ويؤكد الرافعي ، على طريقة القدماء ، اختصاص كل بحر من البحور بنوع من المعاني ؛ « فالطويل ، وهو أكثر الأوزان شيوعا . . . إنما يتسع لتفرغ فيه العواطف جملة ؛ فهو يتناول الغزل الممزوج بالحسرة ، والحساسة التي يخالطها شيء من الإنسانية ، والرثاء الذي يتوسع فيه بقص الأعمال مبالغة في الأسف والحزن . . . . . » أما الكامل فكل مايحمل من المعاني « لايدل إلا على حركة من حركات النزق في هذه النفوس ؛ فإن كان حماسة كان شديدا ، وإن كان غزلا كان أدخل في باب العتاب والارتفاع إلى الشكوى ، وإن كان رثاء كان أقرب إلى التلمر والسخط ، وإن كان وصفا كان نظرا سريعا لاسكون فيه ولا إبطاء . . . . . » .

وقد سار العقاد على الدرب نفسه محتذيا آراء القدماء من اللغويين والنقاد بعامة ، والمحدثين من رواد حركة الإحياء النقدي من أمثال المرصفي بخاصة ، مرددا أن في « وسع الشاعر اليوم أن ينظم الملحمة من مئات الأبيات فصولا فصولا ، ومقطوعات مقطوعات ، وكلما انتهى من فصل دخل في بحر جديد يؤذن بتبديل الموضوع ، وكلما انتهى من مقطوعة بدأ في قافية جديدة تريح الآذان من ملالة التكرار » .

وقد بالغ النويهي في تأكيد هذه الصلة بين بحر القصيدة وموضوعها في كتبه ودراساته التي خصصها لتحليل نماذج من الشعر القديم ، مبالغة جعلت لكل بحر وظيفة بعينها ؛ « فبحر الخفيف يلائم بهدوئه وجلاله الحزن الهادىء الجليل ، وبحر المنسرح بضرباته ومقاطعه المضطربة يوائم التعبير عن الخلاعة والتمايل المخنث (كذا) ، كما يلائم الاضطراب الهائج ، بكيفية لايكاد يكون فيها نظام . أما بحر الرمل فيناسب اهتزاز الشاعر وتثنيه في نشوته ؛ وأما بحر الطويل فيساعد على الجد والوقار والإجلال . . . . »

ونظرة يسيرة فى تراث الجاهلية الشعرى تكفى لأن تكشف لنا عن زيف هذه الصلة بين الأوزان والمعانى على نحو ما يتصورها القدامى والمحدثون ؛ فعلى الرغم من أن كل قصيدة من القصائد الجاهلية منظومة فى بحر بعينه يحرص الشاعر على عدم تغييره ، وأنها تتألف من مجموعة مختلفة من الأغراض ، وتعبر عن عدد من المواقف النفسية والاجتماعية المتقابلة ، فإن موسيقى هذا البحر أو ذاك تساير طبيعة هذه المواقف المتغيرة والأغراض المختلفة ، وهذا يدل على أن الشاعر كان يوظف هذا الوزن الواحد ، الذى يلتزم بالنظم فيه من أول القصيدة إلى نهايتها ، فى تنويع أنغامه الموسيقية لتساير مواقفه النفسية المختلفة . وفى عبارة مختصرة ، إن ذلك يؤكد قدرة هذا البحر أو ذاك ، من الناحية الموسيقية ، على مواجهة المواقف والمعانى المختلفة فى القصيدة الواحدة ، بما يفرزه من أنغام موسيقية متجددة ! ولانحتاج فى الحقيقة إلى التدليل على صحة ماتذهب إليه من قدرة « الأوزان » على تنويع الموسيقى الشعرية ؛ فقصيدة مثل معلقة امرىء القيس التى عرضنا لها فيما مضى من صفحات تتألف ، مثل غيرها من قصائد الشعر الجاهلى ، من أغراض مختلفة ، وهى مع ذلك مصوغة فى وزن واحد هو وزن « الطويل » . وعلى الرغم من ذلك فقد استطاع الشاعر أن ينوع ، أو فلنقل أن يستخرج من هذا الوزن الثابت أنغاما وجملا موسيقية مختلفة ، تشاكل هذه المواقف النفسية المتبادلة التى رأينا الشاعر يواجهها فى هذا الغرض أو ذاك ، من الوقوف على الأطلال وما يتصل به من أحزان ، والغزل ومايتصل به من نشوة ، والصيد ومايحدثه فى نفس الشاعر من متعة ونشاط ، ووصف الليل ومايرمز إليه من خوف وترقب ، والمطر ومايعبر عنه من عنف واندفاع . وهذا التراث الجاهلى من الشعر نفسه الذى تعددت أغراضه فى القصيدة الواحدة ، وتوحدت أوزانها العروضية ، قد استجاب على اختلاف الأوزان والموضوعات والمعانى ، لتلحين المغنين الحجازيين فى القرن الأول للهجرة ، على الرغم مما أحدثوه فى الموسيقى العربية من تطور ، واستحدثوه فيها من آلات . فأبو الفرج يروى فى أخبار جميلة ، مثلا ، أن طائفة من المغنين وفدوا عليها فى المدينة ، منهم : ابن سريج والغريض وابن مسجح وابن محرز ، ونزلوا بدارها ، وقد غنوها جميعا فى قصيدة واحدة قسموها فيما بينهم ، ولحن كل واحد جزءاً منها ، هى قصيدة امرىء القيس ، وقد افتتحها على عادة الشعراء بالغزل فى صاحبته ، فقال :

ذهبت من الهجران فى كل مذهب
ولم يك حقا كل هذا التجنب

خليلى مُرّا بى على أم جندب
أقضِّ لُبانات الفؤاد المعذب

فإنكما إن تُنْظِرانى ساعة
من الدهر تنفعنى لدى أم جندب

ألم تريانى كلما جئتُ طارقا
وجدت بها طيبا وإن لم تطيب

....

وعلى الرغم من أن القصيدة قد نظمت فى بحر واحد هو « الطويل » فإن نغمات هذا البحر كانت من التنوع بحيث اتسعت للتعبير عن المعانى والمواقف المختلفة التى عرض لها امرؤ القيس ، كما اتسعت كذلك لأساليب هؤلاء المغنين وأذواقهم وإمكاناتهم الصوتية والفنية المختلفة فى تلحين هذا الشعر القديم وغنائه . وفى رواية الأغانى لقصة اجتماع هؤلاء المغنين بدار جميلة ، وتنافسهم فى غناء القصيدة ، مايدل على أن كلا منهم قد فتن القوم بروعة لحنه وجمال صوته وعذوبة موسيقاه ! ولعلنا نستطيع أن نميز فى الغزل الذى افتتح به الشاعر قصيدته ، وهى الأبيات السابقة التى غنى فيها ابن سريج ، والمقطوعة التالية التى غنى فيها « ابن محرز » ، بين نغمين ينبثان فى موسيقى المقطوعتين انبثاثا ؛ فهو يقول واصفا سرعة فرسه :

فللسوط ألهوبٌ وللساق دِرَّة
وللزجر منه وقع أخرج مهذب

فأدرك لم يجهد ، ولم يثن شأوه ،
يمرُّ كخذروف الوليد المثقب

ترى الفأر فى مستنقع القاع لاحبا
على جدد الصحراء من شد ملهب

تذبُّ به طورا ، وطورا تمره
كذبِّ البشير بالرداء المهدب

إذا ماضربت الدف أو صلت صولة
ترقب منى غير أدنى ترقب

وتتميز أبيات الغزل ، كما هو واضح ، ببطء موسيقى . ذلك أنها تخلو من التقسيمات والمقابلات التى تكثر فى الأبيات التى يصف فيها سرعة فرسه ، ومايحدثه به من الضرب بالسوط والزجر بالساق لينطلق فى إثر صيده سريعا منحدرا كالجبل فى عنفه وشدته . وهذا البطء الموسيقى ، أو فلنقل تتابع المدات والسكنات فى أبياته الأولى ، نابع من هذا الجو النفسى الخاص الذى يفرضه عليه هذا الهجران ، والذى يحمله على التأمل الهادىء فى حالته وظروفه ، ويجعل من حديثه إلى أصحابه ، حديث شاك حزين ملح فى شكواه . ومثل هذا النغم الموسيقى ببطئه ورتابته وشجنه ، يغلب على المقدمات الغزلية فى قصائد الشعر القديم ، تلك المقدمات التى يقف فيها الشعراء على أطلال الأحبة ، يذكرون أيامهم ، ويغنون أحزانهم . وعلى العكس من ذلك فقد نبع وصف الشاعر لحصانه من موقف مختلف ينم عن شغفه بالحياة وإقباله عليها . وهو لذلك يرى فى

حصانه مجرد وسيلة تحقق هذا الشغف ، وتبلغه تلك الغاية . ومن ثم فقد طبع الشاعر موسيقاه فى هذه الأبيات بطابع العنف والاندفاع لتستوعب بذلك عنفه واندفاعه ؛ وقسوته على حصانه قد نبعت هى كذلك من حاجته إليه فى بلوغ غايته ؛ وهى تحقيق لذته بمطاردة هذه الحيوانات الوحشية وصيدها ، وكأنه كان لايريد أن يفوته شيء من متع هذه الحياة !

وفى رواية أبى الفرج كذلك مايدل على أن جميلة قد فطنت إلى هذا التنوع فى الألحان التى توافرت للمغنين من خلال غنائهم لأبيات من قصيدة واحدة نظمت فى بحر واحد ، هو الطويل ؛ فقد روى أنها قالت فى المفاضلة بين أصواتهم المختلفة : « كلكم محسن ، وكلكم مجيد فى مغناه ومذهبه . أما أنت يا أبا يحيى فتضحك الثكلى بحسن صوتك ، ومشاكلته للنفوس . وأما أنت يا أبا عباد فنسيج وحدك بجودة تأليفك وحسن نظمك مع حلاوة غنائك ، وأما أنت يا أبا عثمان فلك أولية هذا وفضيلته . وأما أنت يا أبا جعفر فمع الخلفاء تصلح ، وأما أنت يا أبا الخطاب فلو قدمت أحدا على نفسى لقدمتك ، وأما أنت يامولى العبلات فلو بدأت لقدمتك عليهم جميعا ! ثم سألوها جميعا أن تغنيهم لحنا كما غنوا ، فغنتهم بيتا لامرىء القيس وأربعة أبيات لعلقمة هى :

خليلىّ مرّا بى على أم جندب
أقضّ لبانات الفؤاد المعذب

ليالى لاتبلى نصيحة بيننا
ليالى حلوا بالستار فغرب

مبتلة كأن أنضاء حليها
على شادن من صاحة متربب

محال كأجواز الجراد ولؤلؤ
من القلقىّ والكبيس الملوب

إذا ألحم الواشون للشر بيننا
تبلغ رس الحب غير المكذب !

فكلهم أقروا لها وفضلوها »[4] .

وهذا كله : اتساع الوزن الواحد لأغراض القصيدة المختلفة ، وتنوع موسيقى هذه الأغراض ، واستجابة هذا الوزن لمذاهب الملحنين وأدواتهم ، وأصوات المغنين وإمكاناتهم ، وأذواق المستمعين وعواطفهم المتباينة ، يؤكد ماتذهب إليه من قدرة هذه الأوزان على مواجهة عواطف الشعراء المتغيرة مواجهة موسيقية خصبة ومتغيرة أيضا ، وذلك بخلق ألوان من الموسيقى الشعرية فى القصيدة الواحدة ، لها القدرة على إحداث تأثيرات متباينة فى قراء هذا الشعر ومستمعيه ، على نحو يجعل منها بحق آلات موسيقية مختلفة الأنواع ، مثل غيرها من الآلات الحقيقية ، يعزف الشعراء عليها ليستخرجوا منها ، كل حسب إمكاناته الفنية وقدراته على الخلق والإبداع ، هذا التراث الذى لاينفد ولايتوقف عن التطور والتنوع ، من الموسيقى الشعرية . كما يؤكد فى الوقت نفسه ، زيف هذه الآراء التى تربط بين الأوزان نفسها ومعانى القصائد وأغراضها ، على نحو ما رأينا فى أقوال القدامى والمحدثين ؛ وهو زعم يبطله تنوع أغراض القصيدة واختلاف معانيها وتباين مواقف الشعراء النفسية فيها ، وصياغة هذا كله فى بحر واحد ينتظم القصيدة من أولها إلى آخرها – كما رأينا . وليس هذا الذى نقوله شيئا جديدا على النقد الحديث حقا ؛ فقد تردد ، بصورة أو بأخرى ، فى كتابات اثنين من كبار النقاد المعاصرين هما : الدكتور عبد القادر القط والدكتور عز الدين إسماعيل ؛ فقد أدار الدكتور القط مناقشة خصبة حول الأوزان التى نظم فيها عمر بن أبى ربيعة أشعاره ، وانتهى من خلال إحصاء طريف ، إلى تأكيد هذه الحقيقة المزدوجة ، وهى أن عمر بن أبى ربيعة كان يؤثر فى نظم قصائده الغزلية البحور الطويلة على ماعداها من البحور القصيرة ، وأن « الطويل » من أكثر البحور دورانا فى شعره[5] ؛ وفى هذا مايهدم الفكرة الشائعة عن إيثار عمر للبحور القصيرة ومجزوءات البحور الطويلة ، لصلاحية هذا اللون من الأوزان ، دون غيرها ، لصياغة القصائد العاطفية صياغة موسيقية تلائم عواطف المحبين وأذواق المغنين ؛ كما تفصم هذه الصلة التى يقيمها النقاد بين الأوزان والمعانى ، والتى تجعل – كما رأينا – لكل وزن وظيفة بعينها . وينتهى الدكتور عز الدين إسماعيل ، من خلال مايسوقه من أمثلة كثيرة اتفقت أوزانها واختلفت موضوعاتها ، اختارها اختيارا من الشعر القديم والحديث ، إلى أن الأوزان فى صورها المجردة لاتحتمل أية دلالة عاطفية يمكن أن نحملها عليها ؛ وقد أيد رأيه بأمثلة أخرى من الشعر الذى تتفق موضوعاته وتختلف أوزانه ، منها أن ابن الرومى ، حين فقد ابنه ، رثاه بقصيدة من البحر الطويل ، على حين عبرت السلكة عن فجيعتها بوفاة ابنها فى بحر قصير جدا .

(٣) ويسلمنا هذا المفهوم الذى انتهينا فيه إلى تعريف الأوزان بأنها ليست أكثر من آلات موسيقية يستطيع الشاعر المبدع أن يستخرج بالعزف عليها ألوانا متنوعة من الأنغام ، تختلف وتتفاوت باختلاف قدرات الشعراء وتفاوت مواقفهم النفسية ، إلى وصف هذا النظام الموسيقى وتحديد عناصره الأساسية ، ورصد وسائل الشعراء فى تلوين أنغامه وتنويعها ليجعلوا منه فى كل قصيدة ، بناء موسيقيا خاصا تتكامل جزئياته وتتآلف عناصره للتعبير عن هذا الموقف أو ذاك .

ويحق لى أن أقدم بين يدى هذه المحاولة تحفظا يتمثل فى أنها

دراسة وصفية خالصة ، تأسست على ملاحظات اللغويين والعروضيين القدامى والمحدثين من ناحية ، وما استخلصناه من تحليلنا لبعض النماذج الشعرية القديمة من ناحية أخرى . وتظل نتائج هذه الدراسة ، لذلك ، محصورة فى إطارها الحقيقى ، وهو أنها دراسة نظرية ، لم تعتمد ، بطريق مباشر على الأقل ، على أية تجارب معملية أو مقارنات لغوية سامية ، إلا فى حدود ما استقيناه من بعض المصادر الحديثة ، وهى على كل حال قليلة . ومن ثم فإن قيمة هذه المحاولة من الوصف والتحديد ، سواء أصحت نتائجها أم لم تصح ، تتركز فى التدليل على وجود نظام موسيقى معقد للشعر القديم غير نظام الخليل العروضى ، لا يقل فى رقيه وتنوعه وقدرته على التطور المستمر ، عن مثيله فى أية لغة شعرية حديثة ؛ وأنه قد آن الأوان لأن يأخذ اللغويون العرب المحدثون فى محاولة الكشف عن هذا النظام وغيره من الأصول الصوتية للغة العربية عن هذين الطريقين اللذين لا ثالث لهما : التحليلات المعملية والمقارنات السامية .

ويعد الدكتور محمد مندور رائد أول محاولة علمية لتحليل موسيقى الشعر العربى القديم ورصد مقوماتها ، عن طريق سلسلة من التجارب المعملية الدقيقة التى قام بإجرائها فى معمل الأصوات بباريس فى أثناء وجوده فى فرنسا للدراسة فى الفترة الواقعة مابين سنة ١٩٣٠ وسنة ١٩٣٩ . وقد نشر ملخصا لهذا البحث الذى لا يزال مخطوطا إلى اليوم ، فى مجلة كلية الآداب بجامعة الإسكندرية (العدد الأول سنة ١٩٤٣) ، ثم عاد فأشار إلى النتائج التى توصل إليها فى مقالة له عن موسيقى الشعر العربى نشرت مرتين : الأولى فى مجلة « الرسالة » والثانية فى كتابه « فى الميزان الجديد » ، وقد تأثر كثيرون بهذه الدراسة التى نشرت نتائجها ملخصة فى المجلتين المذكورتين ، ولكنهم صمتوا عن الإشارة إليها أو ذكر اسم صاحبها ، ومع ذلك فلم يضف أحد شيئا جديدا إلى النتائج التى توصل إليها الدكتور مندور ، ذلك أنها ثمرة تجارب معملية ، على عكس الآراء الأخرى التى تأسست على فروض نظرية وجدلية .

وتتألف هذه النظرية الصوتية فى تفسير الشعر العربى القديم من جزئين : الأول : خاص بوصف « عروض الخليل » ؛ ويذهب فيه إلى أن « الخليل قد وضح حقيقة أساسية فى الشعر العربى لا نستطيع أن نغفلها ، وهى انقسام كل بيت إلى تفاعيل متساوية ، كما هو الحال فى الرجز والهزج وغيرهما ؛ وتفاعيل متجاوبة ، (التفعيل الأول يساوى الثالث ، والثانى يساوى الرابع) كما هو الحال فى الطويل والبسيط وغيرهما » . وهو يرى أن عيب هذا العروض يتركز فى أن الخليل لم يكتشف الوحدة الصوتية التى يتألف منها الكلام ، وهى « المقطع » ؛ وذلك لسببين : أحدهما عدم كتابة الحروف الصائتة القصيرة التى نسميها حركات (الفتح والضم والكسر) فى صلب الكتابة العربية ، فى الوقت الذى نكتب الطويل منها (الألف والواو والياء) . ومن ثم لم يفطن الخليل « إلى أن الحروف الصائتة القصيرة تكون مع الحرف الصائت الذى توضع فوقه كحركة ، مقطعا تاما مستقلا » . والسبب الثانى ، أن اللغة العربية ، مثل غيرها من اللغات السامية ، تغلب فيها الحروف الصامتة ، مما جعل الخليل يظن أن التتابع إنما يقع فى الحركات والسكنات . . . . . » . وينتهى إلى القول بأن قصور عروض الخليل لا ينبغى أن يحجب عنا الحقيقة اللغوية التى تصدق على كل اللغات ، وهى أن « المقطع » الصوتى هو وحدة الكلام .

ويخلص الجزء الثانى لوصف النظام الموسيقى للشعر القديم الذى يراه نظاما معقدا يعتمد على أساسين هما : « الكمّ » و« الإيقاع » . و« الكم » هنا ليس كم المقاطع ولكنه « كم التفاعيل » . ذلك أن المقاطع تتعرض ، بسبب مايدخل عليها من زحافات وعلل ، للنقص ؛ الأمر الذى يستحيل معه تحقق هذا الأساس الكمى بصورة صوتية صحيحة .

ويتحقق الأساس الأول لموسيقى الشعر وهو « الكم » من خلال وحدات زمنية متساوية أو متجاوبة ، هى التفاعيل . وتتكون التفاعيل من أربعة أنواع من المقاطع الصوتية فى اللغة العربية هى :

١ - مقطع قصير مفتوح ؛ ويتكون من حرف صامت وحرف صائت طويل (ألف أو واو أو ياء - حروف اللين) مثل « كا » فى كلمة كانت .

٢ - مقطع طويل مزدوج - ويتكون من حرف صامت ، وحرفين صائتين مثل : بيـ ، فى بيت .

٣ - مقطع مغلق ، ويتكون « من حرف صامت » ، ثم حركة فحرف صامت آخر مثل : « تن » فى بيتن (بالتنوين) .

والحرف الصائت فى هذا المقطع قصير دائماً فى اللغة العربية ، وليس له استثناء إلا فى حالات محددة ، أهمها حالات الوقف على الاسم المنّون مثل : « نار » ، وكذلك الوقف فى حالتى التثنية والجمع مثل : محمدان ، ومحمدون . ومن هذه الحالات من الوقف يخرج المقطع الرابع وهو :

(٤) مقطع طويل مغلق حرفه الصائت طويل ، مثل « نار » ، و« دان » و« دون » فى المثنى والجمع لكلمة « محمد » .

أما الأساس الثانى ، وهو « الإيقاع » rhythm فيتبع مما يسميه الدكتور مندور بتردد « الارتكاز » ؛ ويعنى به الضغط الذى يقع

على المقاطع ، ويعود على مسافات زمنية محددة النسب ، وعلى سلامته تقوم سلامة الوزن ، وهو ما يعرف فى كتابات اللغويين العرب المحدثين بـ « النبر » .

وقد قام الدكتور مندور ، لتحديد مواضع الارتكاز على المقاطع الصوتية فى البناء الموسيقى للشعر ، بتحليل ثلاثة من البحور الشعرية ، اثنان منها من البحور متجاوبة التفاعيل (الأول يساوى الثالث ، والثانى يساوى الرابع) هما : الطويل والوافر ، والثالث وهو البسيط ، من البحور متساوية التفاعيل . وقد انتهى إلى استخلاص النتائج الآتية :

أولا : أن التفاعيل المزحفة قد ساوى كمها فى النطق كم التفاعيل الصحيحة ، بل زاد عليها فى بعض الأحيان . كما أن فروقا واضحة فى الكم قد ظهرت بين التفاعيل المتساوية . وهو يفسر ذلك (المساواة والزيادة) بعمليات التعويض التى نقوم بها عند قراءة الشعر بطريقة آلية ، وهو تعويض يحدث بطرق مختلفة : منها تطويل حرف صائت بشرط ألا ينتج عن ذلك لبس يأتى من قلب الحرف القصير بطبيعته اللغوية إلى حرف طويل ، ومنها مدّ النطق فى حرف صامت متماد . . . ومنها الصمت بعد لفظ أو عند حرف آنى كحرف الانفجار . ومعنى ذلك أن الزحافات والعلل لا تغير شيئاً فى كم التفاعيل عند النطق ، وهى لذلك لا تكسر الوزن .

ثانياً : أن الارتكاز لا يقع إلا على مقطع طويل ؛ فإذا كان التفعيل قصيراً (مثل فعولن) وقع عليه ارتكاز واحد ، ومكانه المقطع الثانى منه . وأما التفعيل الكبير (مثل مفاعيلن) فيقع عليه ارتكازان : أحدهما أساسى على المقطع الثانى ، والآخر ثانوى على المقطع الأخير .

ولا تكاد تختلف النتائج التى توصل إليها الدكتور إبراهيم أنيس ، فيما بعد ، عن هذه النتائج فى شئ إلا فيما يتصل بمصدر المقاطع ومكان وقوع النبر عليها ؛ فبينما يتخذ مندور من التفعيل فى الوزن مصدراً للمقاطع الصوتية التى يقع عليها الارتكاز ، يجعل إبراهيم أنيس من الكلمة أساساً لهذه المقاطع ، ويوقع النبر على مقاطعها بترتيب عكسى ، يجعل منها مقاييس غير دقيقة ؛ ذلك أنه لا وجود للكلمات فى الوزن الشعرى ، لأنها تتحل إلى مقاطع صوتية فى بناء تتداخل فيه الكلمات بعضها مع بعض تداخلاً صوتياً تفقد فيه كل كلمة وجودها الصوتى المستقل ؛ ومن ثم فإن تحديد النبر على مقاطعها فى هذه الصورة المستقلة يعنى « حلها » من هذا البناء الصوتى المترابط .

(٤) ولكن هذه المحاولة الخصبة ، على الرغم من جدتها واعتمادها على وسائل معملية حديثة ، لا تقدم لنا وصفاً صوتياً دقيقاً وكاملاً إلا لوجه واحد من موسيقى الشعر العربى القديم ، هو « الموسيقى الخارجية » ؛ أما الوجه الآخر ، الذى يشخص قدرة الشاعر الإبداعية فى بناء موسيقى القصيدة ، ويحقق لها تنوعها وتجددها وانفلاتها من أسر هذه « السيمترية » المتمثلة فى أطر الأوزان المعروفة ، ونعنى به « الموسيقى الداخلية » ، فلم يظفر بعناية الدارسين من القدامى والمحدثين ، إلا فى إطار بعض الملاحظات الذوقية العامة التى نقع عليها فى كتاباتهم . . . ومع ذلك فإن لدينا مصدراً قديماً أصيلاً لهذا النوع من الملاحظات ، التى جاءت فيه وليدة ذوق فردى ، ولكنها بُنيت فى إطار هذا الذوق الفردى نفسه بناء جمالياً خاصاً ، نحوياً وبلاغياً ، يجعل منه عملاً علمياً رائداً ، نعنى به كتابى عبد القاهر الجرجانى : « دلائل الإعجاز » ، و« أسرار البلاغة » ، اللذين يؤلفان بمباحثهما المتنوعة ، وتحليلاتها الخصبة ، نظرية متكاملة فى النظم ، تجمع فى صيغتها النقدية بين سائر الأبنية النحوية واللغوية والبيانية والصرفية فى النص الذى يدرسه ، تلك التى تؤلف بتكاملها هذا الانسجام الصوتى الذى اصطلحنا على تسميته بـ « الموسيقى الداخلية » . ومن ثم فإن أية متابعة واعية لتجميع هذه الملاحظات وتصنيفها فى « كل » عام من شأنها أن تفك مغاليق هذا النظام الصوتى الذى يجمع بين الإيقاع والكم ، وتكشف عن أسراره ، وهو عمل يحتاج إلى دراسة مستقلة لا أظن أننا قادرون عليها الآن .

وينبغى أن تتخلى أية محاولة لرصد أصول « الموسيقى الداخلية » للشعر القديم والحديث عن سائر الظواهر الصوتية الأخرى التى تحدثها القراءات المختلفة (أى الطرائق الفردية فى إنشاد الشعر) ، وما ينطوى فيها من ترنيم وتجويد وتنويع فى غناء المقاطع الصوتية المختلفة ؛ فهى وليدة لهجات وأذواق خاصة ولا صلة لها ألبتة بالبناء الصوتى الحقيقى للغة من حيث إنه نظام مثل غيره من أنظمة اللغة الأخرى ، محكوم بقواعد ثابتة لا تتغير إلا فى ضوء قانون التطور العام الذى يحكم اللغات بعامة . وإهمال هذه الظواهر الصوتية الطارئة يفضى بنا إلى ملاحظة إطارين موسيقيين متنازعين فى القصيدة الواحدة ، ينشأ أحدهما من طبيعة الوزن الذى يروق للشاعر ، لسبب أو لآخر ، أن ينظم فيه قصيدته ، بتفاعيله المتجاوبة أو المتساوية . وهذا الإطار الصوتى من أوضح العناصر الموسيقية فى القصيدة ، وأكثرها دورانا فى كتابات النقاد ، مع أنه ليس أهم هذه العناصر كما سوف نرى . ويحتاج هذا الإطار الوزنى ، لكى يؤدى وظيفته ، إلى أن يملأ الشاعر أبراجه من التفاعيل المختلفة بعناصر لغوية يشكل من خلالها مضمون قصيدته .

وينشأ من هذه العناصر اللغوية التى يتخيرها الشاعر أخيراً ، الإطار الثانى الذى يتمثل فى النظام الصوتى الخاص للوحدات اللغوية والنحوية والصرفية والأسلوبية ، تلك التى يؤلف منها

بناء القصيدة اللغوى . وهو بناء يختلف من شاعر إلى آخر ، لاختلاف طبيعة التشكيل الصوتى لهذه الوحدات اللغوية نفسها ، وتفاوت قدرات الشعراء ، واختلاف أذواقهم ، وتنوع معاجمهم اللغوية .

ومن الواضح أن كلاً من هذين الإطارين يحرص على تثبيت مقوماته الصوتية حتى تظل له شخصيته المتميزة ، ولا تفسد ماهيته الموسيقية أو اللغوية بفساد تشكيله الصوتى ؛ وهذا هو معنى قولنا إن القصيدة القديمة محكومة ، من الناحية الصوتية ، بإطارين يتنازعان موسيقاها : إطار الوزن (أو البحر العروضى) ، وإطار الوحدات اللغوية بتشكيلاتها الصوتية الخاصة . ومهمة الشاعر الحق ، أو فلنقل عبقريته ، موكولة إلى قدرته على « مصالحة » هذين الإطارين بما يقيمه من علاقات ووشائج فنية خاصة بينهما ، تتيح لكل منهما المحافظة على خصائصه ومقوماته الصوتية واللغوية من ناحية ، والمشاركة فى بناء « الشخصية الموسيقية » للقصيدة أو المقطوعة الشعرية من ناحية أخرى . أما حين تقصر « عبقرية » شاعر ما عن تحقيق هذه المصالحة الصوتية ، لعدم قدرته على خلق علاقات وتآليف ووشائج ، فإن ذلك يعنى هزيمة أحد الإطارين : الوزن العروضى أو التشكيل اللغوى ، الأمر الذى يضطر الشاعر إلى التسليم بواحد من شيئين : سلامة الوزن ، أو صحة الوحدات اللغوية ، وهو ما يسميه اللغويون بـ « الضرورة الشعرية » . وقد كثرت هذه الضرورات فى قصائد الشعر القديم كثرة واضحة حملت ابن عصفور على القول بأن « الشعر نفسه ضرورة » ، كما حملت ابن جنى على اعتبارها رياضة عقلية تعكس قدرة الشعراء على التصرف فى اللغة أكثر مما تعكس ضعفهم وعجزهم عن تمثل قواعدها ، على نحو يجعل منها نوعاً ما من التطور النحوى واللغوى والعروضى الذى يتحول ، لكثرته واطراد وروده فى قصائد الشعر ، بمرور الزمن ، إلى صيغ « صحيحة » تفرض نفسها على النظام اللغوى والموسيقى ، وبذلك يصبح التحريف اللغوى فى الشعر من وسائل التطور اللغوى الكثيرة ، تلك التى تطرد فى جميع اللغات بلا استثناء . ولعل فى هذا ما يفسر صمت سيبويه عن ذكر لفظ « الضرورة » فى مواضعها المختلفة فى « الكتاب » ، وافتراضه أن الشعراء لا يضطرون لشىء إلا وهم يحاولون به وجها . وهو تفسير للضرورة الشعرية قد غلب على آراء النحاة الآخرين الذين يرون « أن الضرورة لابد أن تكون إما رجوعا إلى أصل غير مستعمل ، أو تشبيها بجائز » .

وبصرف النظر عن اختلاف آراء القدامى حول قبول الضرورات الشعرية أو رفضها ، فإن الذى يهمنا إثباته هنا أنها وليدة هذا « التنازع » المستمر فى القصيدة الشعرية بين هذين الإطارين الصوتيين . ونريد الآن أن ندخل إلى عالم الشاعر الفنى كما تشخصه هذه المحاولات من المصالحة الصوتية لنكشف ، قدر ما تسعفنا به قدرتنا وخبرتنا ، عن بعض الوسائل التى كان الشاعر القديم يخلق بها وشائج ، ويقيم علاقات بين تشكيلات البحور الشعرية وأبنية الوحدات اللغوية على اختلافها وتنوعها . ونختار من هذه الوسائل المتنوعة اثنين من العناصر تكثر الإشارة إليها فى كتابات القدامى والمحدثين عن موسيقى الشعر العربى ، القديم والحديث ، هما :

التكرار وما يتصل به من التقطيع الصوتى ، وأصوات اللين .

(١) وعلى الرغم من أن التكرار منبع « الإيقاع » فى موسيقى الشعر ، فقد اتخذ النقاد المحدثون من وروده فى مقاييس الخليل العروضية ، موضوعاً للهجوم على موسيقى الشعر العربى القديم ، ووصفها « بالسيمترية » والرتابة والعجز عن استيعاب أحاسيس الشعراء وعواطفهم المتنوعة ، على نحو ما رأينا فيما نقلناه من نصوص نقدية . ونتساءل : هل كان التكرار كذلك ؟

ونحتاج ، للإجابة عن هذا التساؤل ، إلى أن نفرق بين نوعين من التكرار يخلط بينهما النقاد خلطاً ورطهم ، فيما نعتقد ، فى هذه الأحكام الفنية الظالمة التى وصفوا بها موسيقى الشعر القديم ؛ هما التكرار الصوتى الذى يحققه الشعراء بانتقاء المفردات واستخدام الأبنية اللغوية المختلفة استخداماً خاصاً ، والتكرار العروضى الذى ينشأ من طبيعة البناء الصوتى للأوزان التى تنحل إلى « تفاعيل » ، والتفاعيل التى تنحل إلى « مقاطع صوتية » .

ومن المعروف أن لكل لغة نظاماً صوتياً خاصاً فى اشتقاقاتها ، ولكن اللغات جميعاً على اختلاف أبنيتها وتباين خصائصها ، تتشابه أنظمتها الصوتية فى خاصية بعينها ، هى التكرار ؛ ومعنى ذلك أن اللغة العربية وشعرها ليسا بدعاً فى هذه الظاهرة الصوتية دون غيرهما من اللغات والأشعار الأخرى . ومن التعسف أن نخلع على موسيقى هذا الشعر خصائص صوتية بمقاييس أو أدوات قاصرة ، ابتدعناها ابتداعاً لتعاوننا على وصفها والكشف عن مقوماتها . ونسارع فنقرر ، دون الدخول فى تفاصيل دقيقة ، أن مراجعة النظام الصرفى فى اللغة العربية ، تطلعنا على هذه الحقيقة اللغوية ، وهى أنها تتألف من مجموعة ضخمة من « الأصول الثابتة » المبهمة ، فى شكل كلمات مبنية من « الصوامت » وحدها ، يعبر كل أصل منها عن معنى عام ، تخرج منه فى إطار هذا المعنى العام نفسه ، مشتقات تعبر عن حالات مختلفة من الاستعمال . وفى عبارة أوضح ، إن هذا « الأصل » « ذو واقع لغوى حقيقى مكون من : « دال » ، هو مجموعة صوامت معينة ، ومدلول : هو الفكرة العامة المرتبطة بهذه المجموعة من الصوامت »[١] .

ويعنينا هنا دون أى شيء آخر، أن نتعرف طريقة اللغة فى استنبات هذا الفيض من المشتقات من هذا الأصل الثابت أو ذاك. ويظهر لنا من استقراءات اللغويين أن هذه الأصول المبنية من الصوامت وحدها، تتوزع فى ثلاثة أنواع يومىء وجودها إلى حقيقة تاريخية وتطورية بعينها:

- أصول ثنائية، وهى التى تتألف من صامتين، وعددها فى اللغة العربية قليل قلة ملحوظة، فلا تزيد فى عددها «على سبع وثلاثين كلمة هى ذاتها أصولها»؛ وأصول ثلاثية الصوامت، وتشكل الجانب الأكبر من المفردات اللغوية. أما النوع الثالث، فهو أصول رباعية الصوامت؛ وعلى كثرة ما تسجله المعاجم منها، فإن ما يرد منها فى النصوص العربية القديمة قليل جداً. فالقرآن الكريم، مثلا، لم يستخدم من الأصول الرباعية سوى «خمسة عشر أصلاً... فى مقابل ١١٦٠ أصلاً ثلاثياً»[7]. والحقيقة التاريخية والتطورية التى قلنا إن هذه الأصول تعكسها، تتمثل فى أن اللغة العربية قد مرت عبر تاريخها الطويل بثلاث مراحل متميزة: الأولى بدائية، كانت أصول اللغة فيها أصولا ثنائية؛ والثانية متطورة؛ وقد غلبت فيها الأصول الثلاثية على الثنائية، فَقَضَتْ عليها أو كادت؛ أما المرحلة الثالثة فهى تلك التى لاتزال تعيشها اللغة العربية، وهى مرحلة أخذت الأصول الرباعية فيها تتسلل إليها ولكنها لم تستطع بعد أن تغلب على الأصول الثلاثية التى استقرت فيها منذ وقت طويل مضى.

وبصرف النظر عن صحة هذا الاستنتاج أو عدم صحته، فإن مقارنة هذه الأصول بعضها ببعض من ناحية، ومقارنة مشتقات كل أصل منها بهذا الأصل نفسه من ناحية أخرى، تسلمنا إلى حقيقة أن الانتقال من الثنائى إلى الثلاثى، ومن الثلاثى إلى الرباعى، واستنبات هذه الصيغ الاشتقاقية الكثيرة، قد تحققا بفضل ما يعرف بـ «التحولات الداخلية» فى الصيغة الاسمية والفعلية، وهى تحولات تعتمد فى أساسها على «التكرار» الذى تخلقه بوسائل مباشرة أحياناً، هى التضعيف وتكرار صوامت الأصل؛ ووسائل غير مباشرة أحياناً أخرى، هى الإلصاق (السوابق واللواحق) والمصوتات (أى أصوات اللين)؛ وهو تكرار مركب يقع أحياناً فى بنية الصيغة الاسمية أو الفعلية ذاتها، كما يقع فى كل الأحيان، بين مشتقات الأصل الواحد جميعها. ومعنى هذا كله أن «التكرار» من الظواهر الأساسية فى اللغة العربية، سواء فيما يتصل ببناء الأصول أو استنبات المشتقات، ولا نظن أن الشاعر القديم كان يستطيع أن يهرب من مواجهة هذه الحقيقة اللغوية إلا بالهرب من لغته العربية إلى غيرها من اللغات! وعلى العكس فقد نجح فى أن يخلق من هذا «التكرار» تنوعاً موسيقياً بديعاً، يعلو على هذه الرتابة التى تصاحب التكرار عادة. وقارىء الشعر الجاهلى بخاصة والقديم بعامة، يلاحظ أن الشعراء كانوا يحرصون على كسر حدة هذا التكرار الذى يفرضه عليهم بحر القصيدة وأبنيتها اللغوية، بخلق صيغة أخرى مركبة منه. أو بعبارة أوضح، فإن هؤلاء الشعراء عمدوا إلى إبطال رتابة التكرار بتنويع التكرار نفسه، وذلك بإحداث أصوات بعينها تتكرر فى كل بيت على حدة، فتخلق فى داخله «جناساً صوتياً» من ناحية، وتختلف من بيت إلى آخر فتخلق بين هذا البيت وغيره من أبيات القصيدة الأخرى، ما يصح أن نسميه «طباقاً صوتياً» من ناحية أخرى

وقد حقق الشاعر القديم هذا «التكرار الصوتى» المركب فى أشكال ثلاثة: أولها تكرار حروف بعينها فى كل بيت شعرى على حدة، وثانيها تكرار كلمات يتخيرها الشاعر تخيراً صوتياً خاصاً؛ ويتمثل الشكل الثالث لهذا «التكرار المركب» فى توالى حركات تتفق أو تختلف مع حركة القافية والروى. وكان الشعراء كثيراً ما يجمعون بين شكل أو أكثر من أشكال هذا التكرار الصوتى فى البيت الشعرى الواحد، وبذلك تحقق لهم خلق صيغة صوتية مركبة، أبطلوا فيها التكرار بتكرار آخر كما قلنا!

(٢) وتلعب «الصوائت» أو «أصوات اللين» فى إثراء موسيقى الشعر الجاهلى وتنويعها دورا لا يقل فى أهميته وأثره عن دورها فى اشتقاق الأبنية الاسمية والفعلية على نحو ما رأينا؛ وهو دور نستطيع أن نتبينه من طريقة الأعشى فى استخدام هذه الأصوات؛ فقد كان من أكثر الشعراء القدامى اعتمادا عليها فى تنويع موسيقاه، وتخليصها من هذه الرتابة الصوتية التى قلنا إنها فرضت على قصائد الشعر القديم فرضا.

ويعود اختيارنا للأعشى إلى حقيقة أنه من أكثر الشعراء عناية بتعقيد الموسيقى فى أشعاره، وأرهفهم إحساسا بوقعها، وأقدرهم على توثيق الصلة بينها وبين معانيه ومواقفه النفسية المختلفة فى قصائده، وقد عرف عنه القدامى ذلك فلقبوه بـ «صناجة العرب»، وقالوا إنه سمى بذلك لذكره «الصنج» فى شعره فقال:

ومستجيب لصوت الصَّنج تسمعه
إذا ترجّع فيه القينة الفضل

وقيل إنه سُمِّىَ بذلكَ لأنه كان يغنى فى شعره! وقيل إن هذا اللقب يعود إلى قوة طبعه وحلية شعره بحيث يخيل للمرء، إذا أنشد شعره، أن آخر ينشد معه[8]. وبصرف النظر عن صحة هذه الآراء فى تفسير لقب الأعشى أو عدم صحتها، فإننا أمام حقيقة بعينها، هى أن شعر الأعشى قد عُرف بين القدماء بخاصية صوتية حملتهم على تقديمه على غيره من شعراء-

الجاهلية ، هي تلك العذوبة الموسيقية التي تخيل لقارىء شعره أن آخر ينشد معه . ولعل في هذه العذوبة ما يشي بصلة ما بين موسيقى الأعشى وفتنته بأصوات اللين في أشعاره ؛ فليس عبثا أن ينسب القدماء إلى الأعشى معرفته بالغناء ، وحرصه على غشيان مجالسه ، وإكثاره من أصوات اللين في قصائده .

وتنحصر أصوات اللين في نوعين من الأصوات : الأولى ، أصوات اللين القصيرة ؛ وتنشأ من ثلاث حركات هي : الضمة والكسرة والفتحة ؛ والثانية ، أصوات اللين الطويلة ؛ وتنشأ من ثلاثة حروف هي ألف المد ، وياء المد ، وواو المد .

ومن الواضح أن الفرق بين هذه الحركات وتلك الحروف ليس سوى فرق كمي ؛ ذلك أن ألف المد ليست سوى فتحة طويلة ، وواو المد ضمة طويلة ، وياء المد هي كذلك كسرة طويلة ، وفي ذلك يقول ابن جني (سر صناعة الإعراب : ٦٥) :

> «اعلم أن الحركات أبعاض لحروف المد واللين وهي : الألف والواو والياء ، فكما أن هذه الحروف ثلاثة ، فكذلك الحركات ثلاث ؛ وهي : الفتحة والكسرة والضمة ، وقد كان متقدمو النحاة رحمهم الله تعالى يسمون الفتحة الألف الصغيرة ، والكسرة الياء الصغيرة ، والضمة الواو الصغيرة ، وقد كانوا في ذلك على طريقة مستقيمة . ألا ترى أن الألف والياء والواو اللواتي هن حروف توامٌ كوامل ، قد تجدهنّ في بعض الأحوال أطول وأتمّ منهن في بعض ، وذلك إذا وقعت بعدهن الهمزة والحرف المدغم نحو : يشاء ، دابة ، وهن في كلا الموضعين يسمين حروفا كوامل . فإذا جاز ذلك فليست تسمية الحركات حروفا صغارا بأبعد في القياس منه . ويدلك على أن الحركات أبعاض لهذه الحروف أنك متى أشبعت واحدة منهن حدث بعدها الحرف الذي هي بعضه» .

وفي كلام ابن جني ما يدل على وعيه المبكر بتلك الحقيقة الصوتية التي أثبتتها المعامل اللغوية الحديثة ، وهي أن أصوات اللين ، الطويلة والقصيرة ، ليس لها في ذاتها طول (زمن) صوتي محدد ، ولكن أطوالها الزمنية تتغير ، طولا وقصرا ، بتغير طبيعة البناء الصرفي للمفردات التي تدخل في بنائها من ناحية ، ومكان هذه المفردات في السياق اللغوي الذي تدخل في تأليفه من ناحية أخرى . وقد كان لهذه الخاصية الصوتية التي تميز «أصوات اللين» من غيرها من أصوات اللغة الأخرى ، أثره وأهميته في موسيقى الشعر القديم ؛ فقد استغلها الشعراء القدامى استغلالا واسعا في تنويع موسيقى قصائدهم ، والملاءمة بينها وبين مواقفهم الشعورية المتغيرة ، وما ينشأ عنها من معان وصور . وفي اختصار ، إن الشعراء القدامى قد وظفوا أصوات اللين توظيفا فنيا خاصا يجعل من البناء الصوتي والموضوعي والشكلي لكل قصيدة وحدة متكاملة ذات خصائص فنية وصوتية جديدة . ولعلنا ندرك الآن أن دخول «أصوات اللين» في بناء التفاعيل العروضية قد جعل منها أبنية صوتية معقدة ومتجددة ؛ فليس للحركة والسكون اللذين يدخلان في بناء التفاعيل أطوال ثابتة ، لا في ذاتها ولا في مواقعها من أبيات القصيدة وأغراضها المختلفة كما قلنا .

ولا يتسع المجال هنا لدراسة هذه الظاهرة الصوتية ، ظاهرة أصوات اللين ، دراسة تجريبية معملية تكشف عن دورها في تنويع موسيقى الشعر القديم . ومن ثم فسوف نكتفي بتقديم دراسة وصفية لثلاث مقطوعات من شعر شاعر جاهلي كان مولعا باستغلال أصوات اللين في بناء موسيقى أشعاره ولعاً حمل القدماء على تلقيبه بصناجة العرب ، هو الأعشى[9] ؛ فيروي أبو الفرج عن يونس قوله ، حين سئل : من أشعر الناس ، أنه قال : «لا أومىء إلى رجل بعينه ، ولكني أقول : امرؤ القيس إذا غضب ، والنابغة إذا رهب ، وزهير إذا رغب ، والأعشى إذا طرب» ! كما يقول عنه ابن رشيق ، إنه يخيل للمرء إذا أنشد شعره أن آخر ينشد معه !

وندخل إلى هذا الوصف بملاحظتين عامتين على موسيقى الأعشى كما تشخصها أشعاره التي صحت نسبتها إليه ؛ هما أنه قد انصرف ، في أكثر قصائده ، إلى العناية بصوت بعينه من أصوات اللين ، هو «ألف المد» أو الفتحة الطويلة كما يسميها القدماء ، كما حرص في كثير من قصائد المديح والهجاء على إيثار القوافي المطلقة التي كان يمطها مطا ، والربط بينها وبين «ألف المد» ربطا خاصا . ومعنى ذلك إذا صح ما نذهب إليه من الوصف والاستنتاج ، أن الأعشى كان يقيم صلة صوتية بين معاني شعره وموسيقاه ؛ وأن هذه الصلة قد أثمرت ، كما تدل أشعاره ، نوعين من الموسيقى : بطيئة وسريعة ، كان يوظف كل نوع منها في موضوعات ومواقف معينة . ولعل في هذه الأبيات التي نجتزئها من قصيدة له طويلة في المديح ، يصف فيها ولعه بشرب الخمر وأثرها في نفسه ، ويصف أحد مجالسها التي كان يكثر من حضورها ، ما يشخص هذه الصيغة الموسيقية الخاصة بشعر الأعشى ، المتمثلة في إيثار القوافي المطلقة وألف المد ، وخلق نمط بعينه من الأنغام الموسيقية البطيئة التي تحمل إلى القارىء ولع الأعشى بالخمر وتذوقه لمتعة شربها ولعا وتذوقا خاصين :

أجـدَّك لم تغتمض لـيلة فتـرقـدهـا مع رقّـادهـا

....

وأنبض مختلط بـالـكـرا م لا يتغبطى لإنفـاذهـا ،
أتـانى يؤامرنى فى الشمـو ل ليلا ، فقلت له : غادها !
أرحنا نباكر جدَّ الصبـو ح ، قبل النفوس وحُسَّادها ؛
فقمنـا ولمـاَّ يصـح ديكنـا إلى جونة عند حدادهـا ،
تنخلهـا من بكـار القطا ف ، أزيرق آمن إكسادها !
فقلنـا لـه : هـذه هـاتهـا بأدماء فى حبل مقتادهـا ؛
فقـال : تـزيـدوننى تسعة وليست بعدل لأندادها !
فقلت لمنصفنـا : أعـطه ! فلما رأى حضر شُهَّدهـا ،

....

فقـام فصب لنـا قـهـوة تسكننـا بعـد إرعـادهـا
كميتـا تكشف عـن حمـرة إذا صرحت بعد إزبادها !

وقد مضى الأعشى يصف ، فى أبيات القصيدة الأخرى ، متعته بشرب الخمر ؛ وهى متعة ينقلها إلينا ويؤكدها من خلال نوع بعينه من « البطء » الذى يشيعه فى موسيقى الأبيات ، فيفرض على قارئها أن يتمهل فى قراءة كلماتها تمهلا شديدا يكاد يقف عند كل كلمة ، بل عند كل حرف من حروفها وحركة من حركاتها ، وكأنه يتذوق الكلمات والحروف تذوقا . وواضح أن هذا البطء الموسيقى قد تحقق بفضل مطه للحركات بفعل « ألف المد » أطول أصوات اللين ، التى راح ينثرها فى الأبيات نثرا ، واقتران هذه الأصوات اللينة بالقوافى المطلقة .

وحين نترك هذه المقطوعة إلى غيرها من شعر الأعشى فسوف نلاحظ أنه كما كان « يطيل » فى أصوات اللين أو « يمطها » مما يحقق له بطئا خاصا فى موسيقى قصائده ، فإنه كان « يقصر » من هذه الأصوات نفسها ليخلق منها نمطا سريعا من الموسيقى ؛ وهو فى هذا كله : مط أصوات اللين وتقصيرها ، إنما يلائم بين الموسيقى والمعانى ، أو بين الأصوات والكلمات ملاءمة كانت تعينه على توفير جو موسيقى خاص بصاحب قصائده ، ويمهد لتفهم معانيه وتذوقها . ونقف - لإيضاح هذه الظاهرة - عند أبيات نجتزئها من قصيدتين مختلفتين ، نظمهما فى وزن واحد هو بحر « البسيط » ، وحشد فيهما أصوات اللين حشدا ، ولكن موسيقاهما ، على الرغم من ذلك ، قد اختلفت فى كل قصيدة عنها فى الأخرى ، بطئا وإسراعا .

فأما الأولى فنختار منها هذه الأبيات :

ودِّع هـريـرةَ إن الـركـبَ مـرتحـلُ ،
وهـل تـطـيـق وداعـا أيهـا الـرجـل ؟!
غـراءُ ، فرعـاءُ ، مصقول عـوارضُهـا ،
تمشى الهوينا كما يمشى الوَجى الوجل ؛
كـأن مشيَتهـا من بيـت جـارتهـا ،
مـرُّ الـسحـابـة ، لا ريثٌ ولا عـجـل !

....

وقـد غـدوتُ إلى الحـانـوت يـتـبـعـنى
شاوٍ ، مُشِلٌ ، شلولٌ ، شلشل ، شول ؛
فى فتيـة كـسيـوف الهـنـد قـد عـلمـوا
أن هـالـك كـل من يحفَى ، وينتعـل ،
نـازعتهم قُضُبَ الـريحـان ، متكئـا ،
وقـهـوةً مـزةً راووقـهـا خـضـل !
لا يـسـتـفـيـقـون منهـا وهـى راهـنـة
إلا بـهـات ، وإن عَـلّوا وإن نهلوا ،
يسعى بها ذو زجـاجـات لـه نـطف ،
مقلص أسفـل الـسـربـال ، معتمـل !
ومستجيب تخـال الصَّـنج يسمعـه ،
إذا تـرجِّـع فـيـه الـقـيـنـةُ الـفـضـل ،

....

مـن كـل ذلـك يـوم قـد لـهـوت بـه ،
وفى الـتـجـارب طـول الـلـهـو والـغـزل

ويقول فى الأخرى :

نـام الخـلىّ ، وبـت الـلـيـل مـرتـفـقـا
أرعى النجـوم ، عميـدا مثبتـا أرقـا
أسهـو لهمِّـى ودائى فـهـى تسهـرنى
بـانت بقلبى ، وأمسى عـنـدهـا غلقـا !
يـاليتهـا وجـدتْ بى مـا وجـدتُ بهـا
وكـان حـبٌّ ووجـدٌ دام فـاتـفـقـا
لا شـىء ينـفـعـنى من دون رؤيـتـهـا
هـل يشتفى وامق مـا لم يصب رهقـا ؟!
صـادت فؤادى بعينىْ مـغـزل خـذلـت
ترعى أغنَّ ، غضيضـا طـرفُه ، خـرقـا !

كـأنها درةٌ زهـراءُ أخـرجـهـا
غـواصُ دارين ، يخشى دونها الـغـرقـا
قـد رامهـا حجـجـا مـذ طـرَّ شـاربـه
حتى تسعسع يـرجـوهـا وقـد خفقـا
لا الـنفسُ تـوئسـه منهـا فيتـركـهـا
وقـد رأى الرغب رأى العين فـاحـترقـا
ومـارد مـن غـواة الجـن يحرسـهـا
ذو نـيـقـة ، مـسـتـعـد دونها تـرقـا !

ليست لـه غفلة عنهـا ، يـطيف بهـا
يخشى عليهـا سُرَى السـارين والسـرقـا
حـرصـا عليهـا ! لـو ان النفس طـاوعهـا
منـه الضمـيـر لبـالى اليـوم أو غـرقـا !
....

وتعكس أبيات المقطوعة الأولى موقفا خاصا للشاعر يتمثل فى إقباله على الحياة إقبالا يشخصه بوسيلتين : الإلحاح فى وصف مغامراته العاطفية ، والإدلال على صاحبته بكثرة من عرفهن من النساء ؛ والإسراف فى وصف ولعه بالخمر بوصف مجلس من مجالسها ، التى كان يكثر هو وأصحابه من غشيانها ؛ وكأنه بذلك يتخذ من المرأة والخمر رمزين يعادل بهما موقفه من الحياة . ويهمنا من هذه الأبيات ، حرص الشاعر على الملاءمة بين الموسيقى والمعانى ، أو فلنقل حرصه على الملاءمة بين الصخب والضجيج والبحث الدائب عن المتعة ، تلك التى كان لا يريد أن يفوته شىء منها ، وبين موسيقى قصيدته ؛ فعلى الرغم من أنه أخذ ينثر فيها أصوات اللين نثرا ، فقد استطاع تقصير هذه الأصوات الطويلة والملاءمة بينها وبين الجو النفسى الذى أخذ يذيعه فى القصيدة جميعا ، جو اللهفة والمتعة . وقد حقق ذلك بالحرص على ألا يمد روى قوافيه كما اعتاد أن يفعل فى قصائده الأخرى ، حتى لا يعطى لقارىء هذا الشعر فرصة التمهل عند القافية قبل أن يستأنف قراءة البيت التالى ، أو قل قد أزال من طريق القارىء هذه « المحطات » التى كانت تضطره إلى التوقف عندها ، والتمهل فى اجتيازها ؛ وهو تمهل رأيناه يسرى ، بفضل هذه القوافى ، فى أبيات هذه القصيدة جميعا .

وعلى العكس من ذلك ، فإن موسيقى المقطوعة الثانية تتصف بالبطء الشديد ؛ ذلك أننا أمام أمرين يضفيان عليها جوا نفسيا حزينا : أحدهما ، هذه الصورة التى يرسمها لصاحبته ، صورة المرأة الممنعة التى يحميها أهلها ، ويوكلون بها ماردا من « غواة الجن يحرسها » ؛ وهو مارد كما نفهم من أبيات القصيدة ، قد حال بينه وبينها ، بحيث استحالت ، بسبب ذلك ، إلى أمل بعيد المنال ، يتطلع الشاعر إلى الفوز به دون جدوى !

والآخر ، هو حبه العظيم لهذه المرأة التى « غلقت قلبه » وأعجزته عن افتكاكه منها ؛ إلى آخر هذه المعانى التى راح يرددها فى هذه الأبيات وغيرها من أبيات القصيدة الأخرى .

والمهم أن هذا البطء الموسيقى قد تحقق للقصيدة بالوسائل اللغوية نفسها التى رأيناه يستغلها فى خلق موسيقاه ذات الإيقاع السريع المتوالى فى مقطوعته الأولى ؛ أعنى أصوات اللين ، و« الألف الطويلة » من بينها خاصة !

ويطول بنا الأمر إذا رحنا نقف عند الخصائص الصوتية الأخرى لشعر الأعشى ، أو شعر غيره من شعراء الجاهلية فى هذه الفترة التى سبقت ظهور الإسلام ؛ فقد خطا الجاهليون بموسيقى الشعر خطوات واسعة ، وتطوروا بوسائلها تطورا ملحوظا ، لم يفطن إليه الدارسون ، القدامى والمحدثون ، لسبب بسيط ، هو أنهم لم ينجحوا فى استنباط مقياس يقيس موسيقى الشعر قياسا دقيقا بشكليها الداخلى والخارجى ؛ كما أنهم ، فيما يصدرونه من أحكام تقويمية ، يعتمدون على أنماط وقواعد ثابتة ، أو على الأقل ، أضفوا عليها صفة الثبات ، راحوا يقيسون عليها التراث القديم والحديث من خلال نظرة معيارية صارمة ، على نحو حال بينهم وبين ملاحظة التطور الذى أخذ يجد على اللغة والأساليب والدلالات والموسيقى وغيرها من عناصر النص الأدبى ، فى العصور الإسلامية التالية . وهذا كله : أصول الشعر القديم الأخرى ، من اللغة والصورة والموضوعات ، والتطورات التى حققتها الحركة الشعرية فى تاريخها الطويل ، تحتاج إلى دراسة أخرى أكثر تفصيلا ، نكشف فيها عن مقومات هذا الشعر ووسائله الفنية ، وأثره العظيم فى تراث المحدثين من الشعراء .

الهوامش :

(١) لا نستطيع هنا أن نتتبع هذه الكتابات ، سواء فى العربية أو فى اللغات الأجنبية ، لكثرتها وتنوعها ، ولكنا نكتفى بالإحالة على هذه الأعمال : S. Moreh, Modern Arabic Poetry, pp. 216 - 266.

وهو الفصل الثالث من الكتاب ؛ ويناقش فيه تأثير الشعر والنقد الغربيين ، وبخاصة شعر « إليوت » ونقده على الشعر العربى الحديث .

و : M. Abdel - Hai, Shelley and the Arab, (JAL, vol. III, 1972, pp. 72—89)

و : Arieh Loya, Al - Sayyab and the Influence of T. S. Eliot. (The Moslem World, 61 (1971), p. 187).

وغير ذلك من الكتابات العربية التي تذهب إلى تأكيد التأثير الغربي في تطور الشعر المعاصر ، وإنكار أية تأثيرات عربية قديمة على حركة هذا الشعر ، ومنها اعترافات جماعة الديوان ، وكتابات النويهي ومحمود الربيعي . . . . وغيرهما .

(٢) راجع دراستنا عن « أشكال التجديد في شعر الغزل » : بين القديم والجديد ، ١ - ٤٤ .

(٣) الهند القديمة : حضارتها ودياناتها : ٣٤ : ١٣٧ .

(٤) راجع أخبار جميلة في الأغاني (دار الكتب) : ٨ : ١٩٠ - ١٩٤ .

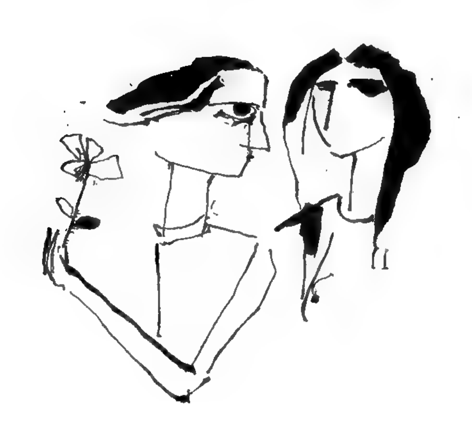
(٥) الشعر الإسلامي والأموي : ٢٧٠ - ٢٧٣ .

(٦) الأب هنري فليش اليسوعي : العربية الفصحى نحو بناء جديد (ترجمة الدكتور عبد الصبور شاهين) : ٣٥ - ٤١ .

(٧) نفسه ، وراجع ماجاء فيه عن الفعل الثلاثي ، وظواهر التكرار الصرفي في مواضع متفرقة .

(٨) العمدة (طبع القاهرة ١٩٣٤) ١ : ١١٠ .

(٩) راجع أخباره في : الشعر والشعراء : ١ : ٥٢٨ ؛ الأغاني (الثقافة) ٩ : ١٠٦ - ١١٠ .



الأسطورة والشعر العربي

.. المكونات الأولى

أحمد شمس الدين الحجاجي

هذا البحث يحاول أن يدرس الأسطورة وعلاقتها بالإبداع الشعرى عند العرب حتى نهاية العصر الأموى . لذا فإنه من الخير أن نوضح موقفنا تجاه الأسطورة ودورها فى عملية خلق الفنون وبخاصة فن الشعر . والأسطورة ليست خيالا كما يظن البعض فهى واقع . الخيال عملية إبداع ، أما الأسطورة فهى عقيدة تتمثل فى شعائر معيشة يرتبط بها قصص مقدس ، يقوم بعملية توضيح هذه الشعائر وربطها بالاعتقاد . وحين يتصور إنسان ما أن الأسطورة خيال فهو يعنى بالدرجة الأولى أنه اتخذ موقفا منها ، هو الكفر بها ورفضها ، وتحويلها إلى مجرد قصة خيالية تستند إلى الوهم ، وبذلك تخرج عن دائرة الدين والمعتقد . هذا الموقف يمكن وصفه بالعقلانية ، وهو يقابل فى ذلك موقف المؤمنين بها على أنهم غير عقلانيين . والناظر إلى الأسطورة من هذا المنطلق يصعب عليه فهمها أو دراستها . فدارس الأسطورة لا يشترط أن يكون مؤمنا بها ، ولكن يشترط عليه أن يدرك أنها عقيدة بالنسبة لمعتنقيها ، وأن موقفه العقلانى تجاهها لا يغير من كون الأسطورة نفسها تمثل موقفا عقلانيا آخر بالنسبة للمؤمنين بها . إن استخدام لفظة « خيال » ولفظة « إيهام » عند الحديث عن المعتقدات هو فى ذاته موقف ، ليس من المطلوب اتخاذه عند الدراسة المحايدة لأى معتقد ، وإلا اتخذ العالم دور المبشر ، فيقوم بإدانة معتقدات مخالفيه تحت شعار أنها وهم وخيال وأنها غير صحيحة . فالأسطورة ليست مرادفا للخيال أو الكذب أو الإيهام كما أنها ليست مقابلا للواقع . فهى واقع وحقيقة لا يتطرق إليهما الشك بالنسبة لمعتنقيها . ولقد حدد لويس سبنس علم الأساطير بأنه « دراسة الدين البدائى أو شكل من أشكاله الأولى عندما كان حقيقة معيشة .»[1] غير أن علم الأساطير يجاوز ذلك كثيرا ليشمل أديان الإنسان القديم والحديث والمعاصر ، إنسان ما قبل عصر الكتابة وما بعده .

والأسطورة فى بدايتها الأولى هى أم الفنون . يستوى فى ذلك المسرح والشعر والقصة والرقص والغناء والموسيقى والنحت والتصوير . فجميع هذه الفنون بدأت مع الأسطورة ، ومن العسير أن نحدد أيها أسبق فى الظهور من الآخر ، ولكن من الممكن تحديد عملية انفصال هذه الفنون عن الأسطورة . فلقد كانت بعض هذه الفنون جزءاً من الأسطورة ، وبعضها الآخر جزءاً من الشعيرة المرتبطة بها . ولم تنسلخ هذه الفنون عن الأسطورة إلا حين تحدد لشعائر هذه الأسطورة مكان خاص تؤدى فيه ، هو المعبد . .

لقد كان الإنسان الأول ، أو إنسان ما قبل عصر الكتابة ، يعيش الأسطورة فى حياته اليومية ، ويؤدى الشعائر كلما أحس بحاجة اقتصادية واجتماعية ونفسية لأدائها . وحين أنشىء المعبد وتحددت الأسطورة فى نظرية لاهوتية متكاملة وأصبح لها رجال متخصصون ، هم رجال الدين أو الكهنة ، وأصبح هذا المعبد

هو المكان المخصص لأداء هذه الشعائر ، تمت عملية الفصل بين الأسطورة والفن . وتدريجيا تمت عملية فصل أخرى كبيرة بين المعبد وخارج المعبد وبين رجال الدين والعابدين . وأصبح للأسطورة فكر خاص بها وفلسفة معقدة إلى حد كبير لا يفهمها إلا الخاصة . وأدى ذلك إلى أن أصبحت الشعائر في معظمها غير مفهومة لجمهور العابدين . وهنا أخذت بعض الشعائر تنسلخ عن المعبد لترضي احتياجات غير دينية لدى الناس . وليس معنى خروج هذه الشعائر من دائرة المعبد أنْ فقدها المعبد ، فقد ظل المعبد محتفظاً بها بشكل من الأشكال ، وظلت شعائر دينية لها طابع مختلف عن الفن . ولقد احتوى المعبد في مصر القديمة وفي الهند المعاصرة وفي كثير من الأديان الحية الآن على هذه الشعائر دون أن يطلق عليها لفظ فن .

وبالنظر إلى الشعيرة الدينية ، وما انسلخ عنها من فنون ، يمكن تحديدها بالشكل الآتي :

شعيرة مرتبطة بالأسطورة ←—— واقع ←—— مقدس

في مقابل

شعيرة منسلخة عن الأسطورة ←—— خيال ←—— دنيوي

وبمعنى آخر ، أنه حين انفصلت الشعيرة عن المعبد انقسمت إلى قسمين : قسم ارتبط بالدين ، وقسم خرج عنه . وما ارتبط بالدين فهو واقع وهو مقدس . وما خرج عن الدين فهو خيال وهو دنيوي . وهو فن ، وكل ما هو فن ارتبط بالخيال .

* * *

ولقد كانت بداية الشعر مع الأسطورة : فالإنسان الأول في موقفه من الطبيعة ومحاولته أن يتوايم معها حاول أن يتحكم في نفعها وضررها ، بدأ تحكمه هذا بالكلمة . وعلاقة الكلمة بالأسطورة شيء مهم جدا في دراستها . لقد فسر رجْلان Re-[illegible] الأسطورة بأنها « ليست شيئا أكثر من كونها صيغة من الكلمات المرتبطة بالشعيرة »(٢) . وإني أذهب إلى أبعد مما يذهب رجلان إليه ، فالكلمة هي نفسها الأسطورة ، هذا إذا ما ارتبطت بالعقيدة . فالإنسان الأول رأى في الكلمة أول قوة حية Animism يستطيع بها أن يدفع أذى الطبيعة الحية والصامتة وأن يعيش معها في انسجام . وحين أدرك بتجربته أن لمظاهر الطبيعة قوى كامنة فيها Mana ، لها القدرة على ضرّه ، وكانت الكلمة دائما هي القادرة على التحكم في الـ Mana أو الروح الكامنة في الأشياء فتمنعها من العمل ضده ، لم تتغير قداسة الكلمة . وحين تطور تفكير الإنسان ليحدد معنى الألوهية ظلت الكلمة الصادرة عن الإله لها قداستها . وعلى هذا فمن المتسق أن تكون كلمة أسطورة مشتقة من لفظ Mythos التي كانت تعني المنطوق عند اليونان .

فالكلمة هي القوة الكونية الأولى التي تعرفها الإنسان . ولقد أدركت كثير من الحضارات هذا . فقد كان لاهوت الإله المصري بتاح مختص بالخلق ، بالكلمة . ولم تتوقف الفلسفة اليونانية عند وضع الكلمة في إطار كوني ، كما اتخذت الكلمة في الديانة المسيحية وضعا خاصا بها ، « في البدء كان الكلمة والكلمة كان عند الله وكان الكلمة الله »(٣) . وهذه أول كلمات إنجيل يوحنا ، وهي تتكون من ثلاث جمل في غاية الأهمية « في البدء كان الكلمة » ، وهذه نفسها « الكلمة كان عند الله » ، وهذه أيضا هي نفسها « كان الكلمة الله » . هذه الجمل الثلاث منطلق المسيحية كلها . وهناك محاولات كثيرة لرد هذه الكلمات إلى تأثير الفلسفة اليونانية ، وقد يكون هذا صحيحا ، ولكن من الخير أن يضاف إليه المعتقد الشعبي للمجتمع الذي كان يعيش فيه يوحنا . فقداسة الكلمة لم تكن بعيدة عن الأميين في ذلك الوقت . وعلى أية حال فإن الكلمة المقدسة التي احتفظت بقداستها في المسيحية لم تفقد هذه القداسة مطلقا في أي عصر من عصور التفكير الإسلامي .

وهذه الكلمة – التي هي الأسطورة – بوصفها صوتا أخذت ألواناً عدة ؛ نُغِّمت ، وصاحبتها حركة إيقاعية وأدائية ، وانتهى بها الأمر إلى أن تُصوَّر ملونة ومنحوتة . ومن إيقاع هذا الصوت ولدت الشعيرة الأولى المصاحبة للأسطورة . وهذه الشعيرة كانت الشعر الذي استلزم أن تصاحبه في عملية الخلق جميع الشعائر الأخرى . فميلاد الشعر هو ميلاد الدين وهو ميلاد جميع الفنون .

ويحدد لويس سبنس العلاقة بين الأسطورة والشعر بأن « بعض أشكال الشعر الأولى – وربما أنقاها – نتاج مباشر لحلقات من الانطباعات الطبيعية في ذهن الإنسان ؛ وعلى هذا فإن الشعر والأسطورة انبثاق من الطبيعة »(٤) . وهذا القول مقارب للصحة إلا في وضع الشعر منفصلا عن الأسطورة ؛ فلقد كانا في البداية مرادفين لشيء واحد .

على أن بريسكوت يقف مخالفا لهذا الرأي ؛ فهو يرى أن الأسطورة « أدركت في العقل أولا ، ثم جسدت وعبر عنها في النحت والشعر والملحمة والمسرحية ، ومن الخطأ اعتبار هذه الفنون – وعلى سبيل المثال الدراما – على أنها ذات أصل ديني فقط . فالبدايات الدرامية كانت ذات مرة أداة لعب للتسلية وموسيقى وشعراً وعبادة – وربما كانت هذه العبادة في اللاشعور – في وقت لم يعرف شيء عن تمييزنا لها »(٥) .

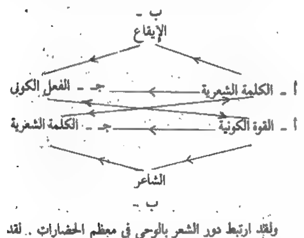
تحوي هذه الفقرة ثلاث نقاط تحتاج إلى وقفة . أولاها أن الأسطورة أدركت في العقل ، وعبر عنها في النحت والشعر والملحمة . وإنه لمن الصحيح أن الأسطورة قد عبر عنها بهذه

الفنون ، ولكن للشعر خاصية أخرى مهمة هى أنه كان تعبيرا عن الأسطورة كما كان هو الأسطورة أيضا . وأما الأمر الثانى فهو أنه من الخطأ اعتبار هذه الفنون ذات أصل دينى ، وأن بدايات المسرح تمت أداة لعب وتسلية ، وشاركت فيها الموسيقى والشعر والعبادة . ويحاول بريسكوت فصل هذه الفنون بعضها عن بعض ليربطها باللعب والتسلية مع أن كل أفعال الإنسان ارتبطت منذ بداية إدراكه للوجود بالأسطورة ؛ فالإنسان القديم لم يفرق بين اللعب والدين . والكلمة حينما استخدمت للعب لم تخرج عن حدود الأسطورة ؛ فالكلمة المسلية لم تخرج عن هذا الارتباط مطلقا ، إذ ليس من المفروض على الإنسان أن يستخدم كلمة أو حركة قد تؤدى إلى إثارة الطبيعة ضده . وحين يغنى الإنسان لنفسه أو للآخرين أو لماشيته فإنه يختار ألفاظه ولا يخرجها عن نطاق الأسطورة . وحين تهدهد الأم وليدها لتسليته قبل نومه فإنها تستخدم كلمات مرتبطة بالأسطورة ، وهى تعلم قدرة هذه الكلمات على أن تحفظ ابنها ، وتدفعه إلى النوم ، وتعيده إلى الحياة مرة ثانية بعد نومه . إن هذه الكلمات إن هى إلا رقى ، وطبيعتها الأساسية حفظ الطفل . أما الأمر الثالث وهو أن العبادة التى صاحبت المسرح ربما كانت فى اللاشعور فليس هناك شىء يوصف باللاشعور فى الفعل الإنسانى ، وإنما هناك مؤثر تتبعه استجابة . ولقد قامت الطبيعة فى حياة الإنسان بدور المؤثر . فالطبيعة أثرت على الإنسان فكانت الاستجابة هى الأسطورة . غير أن الاستجابة لا تستمر استجابة فقد تتحول بدورها إلى مؤثر يؤدى إلى استجابة أخرى . ولقد تحولت الأسطورة إلى مؤثر أدى بدوره إلى استجابة . وكانت الاستجابة هى الشعائر ، وتحولت الشعائر إلى مؤثر . وكانت الاستجابة هى الفن . حلقة التأثير حلقة دينامية لا تنتهى إلا بتوقف المؤثر أو تحوله إلى رافد آخر . أما عملية اللاشعور فهى عملية معقدة لا تفسر الفعل ورده . وتحول الكائن الإنسانى إلى كائن عاجز يتحرك إزاء المؤثرات بغير وعى منه . وهذا غير صحيح . ومحاولة دراسة اللاشعور فى الحضارة الإنسانية هى محاولة إبعاد الوعى وإخراجه عن دائرة النفوذ فى عملية التغيير التى قام بها الإنسان فى حركته لتطويع الحضارة . ولذلك فإننا لا نملك إلا أن نرفض تلك الفكرة التى تناقش العلاقة بين العبادة والمسرح ، والتى تفترض أن اللاشعور هو الطريق الذى أدى إلى إتمام العبادة من خلال المسرح . ويمكن تصحيح موقف بريسكوت بأن البداية الشعرية كانت بداية الأسطورة أيضا ، وكانت بمصاحبة الموسيقى والملحمة والمسرحية ، وبها جميعها أصبحت الأسطورة عبادة متكاملة .

لقد احتفظ الشعر حين انسلخ عن المعبد بعلاقته بالأسطورة ؛ فكل لغة شعرية تبدأ بكونها لغة أسرار . بمعنى خلق عالم شخصى ، عالم منغلق على نفسه تماما[1] . وكل لغة شعرية لها إيقاع خاص بها . هذا الإيقاع يحاكى الطبيعة – فى جانب منه . وحين نتأمل أصوات الطبيعة ، من أجمل هذه الأصوات إلى أنكرها ، نجد لها إيقاعاً محدداً واضحاً . وكذلك أصوات الحيوانات لا فرق فى ذلك بين البلبل والبومة . ولقد حاكى الإنسان هذه الإيقاعات لا لمجرد محاكاتها وإنما ليتحكم فى الطبيعة ويتجاوزها بالتأثير فيها .

وبذلك أصبحت الكلمة مؤثرا ، وأصبح الفعل فى الطبيعة استجابة لها ، وكان الإيقاع هو الواسطة فى عملية التأثير . غير أن الإنسان الأول لم يستمر فى استخدام الكلمة إلها ، وإنما تخطاها ليجعل الكلمة منطوق الإله . فالكلمة تحولت من كونها مؤثراً إلى كونها استجابة ملتقية مع الفعل ، أو هى الفعل الذى يتحكم فى الفعل ، وأصبح المؤدى هو نفسه الكاهن أو الساحر داخل المعبد ، وتحدد استخدام الكلمة فى لحظات أو مواسم معينة . ووجد أيضا مؤد آخر للكلمة ، يتلقاها عن الآلهة خارج المعبد ، ومكانه بين الناس لا يرتبط وقت تلقيه للكلمة أو إلقائها بوقت خاص ، هذا المؤدى هو الشاعر . فالفصل بين الشاعر والكاهن فى هذه المرحلة هو فصل وظيفى . فكلاهما يتلقى الوحى وكلاهما يتكلم لغة أسرار ، غير أن مكانيهما مختلف ، أحدهما فى المعبد والآخر خارجه .

ويمكن تصوير التأثير (أ) والوسيط (ب) والاستجابة (جـ) وعملية تغيير الاستجابة لتكون تأثيرا فى الشكل التالى ، وبه تتضح المقابلات بين المؤثر وتحوله إلى استجابة والاستجابة وتحولها إلى مؤثر . وسيكون متواتراً استخدام (أ) بدلا من التأثير ، و (ب) بدلا من الوسيط ، و (جـ) بدلا من الاستجابة :



ولقد ارتبط دور الشعر بالوحى فى معظم الحضارات . لقد كان الشاعر اليونانى يتلقى الوحى من الآلهة ، وكانت كلماته كلماتها ؛ فقد كان الشاعر اليونانى يبدأ قصيدته بـ «غنى غنى ربات الشعر»[2] ، ناسبا كلماته إلى الآلهة معترفا بأنه ليس أكثر من وسيط . وحين يبدأ شاعر السيرة الشعبى العربى غناءه يبدأه بالصلاة على النبى فى صيغة مكررة «يا مشتاق ع النبى صلى»

أو «يا مسعدك ياالل تصلى على النبي» وينهيها بـ «أعشق جمال المصطفى محمد نصلى عليه» . فهو يبدأ الملحمة بنداء إلى جمهوره يقصد منه التنبيه ، مستخدما لفظ المنادى «مشتاق» ، أو «مسعدك» ؛ ففى أحدهما يخاطب بحسه المؤمنين ، ويطلب منهم بعد ذلك الصلاة على النبى ، وفى الثانى يتحول النداء إلى دعاء بالسعادة للمستمعين إذ استجابوا للشرط الذى يضعه وهو الصلاة على النبى . ثم ينهى روايته بفعل مضارع بصيغة المفرد «أعشق جمال النبى» وفيه يجدد إيمانه بحب المصطفى ، يتبعه بعد ذلك بفعل مضارع فى صيغة المتكلمين «نصلى عليه» ، يقولها بلسانه وبلسان المستمعين ، وهو يعنى أنهم جميعا - وهو معهم - قد استجابوا لطلبه الأول . والشاعر الشعبى لا يبدأ روايته وينهيها بهذه العبارات ليجذب الجمهور نحوه ويشد انتباهه لما يقول فقط ، وإنما يستمد العون من الرسول حتى يمده بالطاقة التى تعينه فى مهمته الشعرية . فالرسول فى المعتقد الشعبى مصدر من مصادر المعرفة . ولا ينكر كثير من الصوفية دور الرسول فى المعرفة اللدنية . وليس غريبا أن يذكر ابن عربى أن الرسول أملاه كتابه «فصوص الحكم» ، كما أنه ليس غريبا أن يعد هذا الكتاب عند بعض المتصوفة من أتباع ابن عربى الكتاب الثانى بعد القرآن . فالقرآن هو الكتاب النازل على النبى ، أما الفصوص فهو الكتاب الصادر عنه[٨] .

* * *

والشعر العربى ليس بدعا بين الفنون الشعرية الإنسانية . فقد ارتبط بالأسطورة أيضا إلى حد كبير . والشعر الذى وصل إلينا من العصر الجاهلى وصل إلينا مكتملا لا تعرف بداياته على التحديد . وما بين أيدينا تم فيه الفصل بين كل من الكاهن والساحر والشاعر ، وتحددت وظيفة كل منهم ، وانفصلت عن بعضها البعض . إلا أن أدواتهم جميعا ، وهى الكلمة ، ارتبطت بالأسطورة ارتباطا تاما . وسمى كلام الكاهن بسجع الكهان ، وكلام الساحر بالرقى ، وكلام الشاعر بالشعر .

وظلت الكلمة الشعرية مقدسة ، حتى إن القول المتواتر بأن المعلقات العشر أو السبع سميت معلقات ، لأنها علقت على أستار الكعبة له معنى كبير فيما يختص بقداسة الكلمة الشعرية . وهذا الخبر سواء أكان صدقا أم مجرد قصص يفسر التسمية ، فإن وجود القصة نفسها يؤكد أن الكلمة الشعرية لم تفقد قداستها عند العرب وارتباطها بالقوى الكونية . ولم تكن الكعبة إلا مركز القوى الكونية ؛ فهى بيت الله وبيت آلهة العرب جميعا . غير أن الشعر نفسه لم يرتبط بالإله الكونى الأكبر ، وإنما ارتبط بالجن . وهذا فى حد ذاته تطور فى مفهوم الخلق الشعرى يختلف عن مفهوم الخلق الشعرى عند اليونان ، يمكن رده إلى تطور مفهوم الإله فى منطقة الشرق الأوسط كله ، وهى مناطق الحدود المتاخمة للجزيرة العربية . فمنذ أن اتصل اليهود بالحضارة الفارسية تغير موقفهم من الخير والشر ، وتقبلوا ثنائية الفرس ، فجعلوا الله مرادفا للخير وقرنوا الشر بالملاك الساقط وهو الشيطان . ولقد تقبلت المسيحية أيضا هذا المفهوم عن الشر ، غير أن عالم الجن والشياطين اختلط فى الجزيرة العربية بالخير والشر . وأصبح عالم الجن والشياطين عالما متداخلا يعيش فى واقع حياة العربى معيشة تامة . وكانت للجن قداستها فى حياة العربى حتى إن آلهتهم اختلطت فيها الجن والملائكة[٩] ؛ لذا لم يكن غريبا أن يختص الجن والشياطين بالشعر جيده ورديئه يوحون به إلى الشعراء ، وإن كان هذا النوع من الجن لا دخل له بمسألة الألوهية ، كما أنه لم يصل إلينا ما يثبت أنهم عبدوا الجن المختص بالإبداع .

ولقد أصبح فى حكم المعتقد الشعبى الراسخ ربط الجن بالخلق الشعرى . ولم تنكر رواية من الروايات التى رويت عن علاقة الشعراء بالجن فى عملية الإبداع هذا . وامتلأت كتب الأدب العربى بحكايات عن هذه العلاقة . ولقد حدد أبو العلاء المعرى ، وهو من شعراء القرن الخامس الهجرى ، موقف العرب من هذا .

وكان أرباب الفصاحة كلما رأوا حسنا عدوه من صنع الجن[٩]
وقد أكد الجاحظ ، وهو قريب عهد بالفترة التى نتحدث عنها ، أن العرب «يزعمون أن مع كل فحل من الشعراء شيطانا يقول ذلك الفحل على لسانه الشعر»[١٠] .

كما خص العرب الشعر الجيد بجنى يسمى الهوبر ، وخصوا الردىء بجنى آخر يسمى الهوجل . ويبدو أن الهوبر والهوجل كانا اسمين لمجموعة من الجان ، اختصت مجموعة بالجيد وأخرى بالردىء ؛ فإن اسم الهوبر والهوجل لم يذكرا إلا فى قصة واحدة مروية عن الفرزدق .

ولقد تحدد من خلال الشعر الذى يروى عن العصر الجاهلى أن الشعراء لم يكونوا أكثر من وسطاء فى عملية الخلق . وتقبل الشعراء ذلك عن قناعة بحقيقته :

إنى امرؤ تابعى شيطانيه ... آخيته عمرى وآخنيه
يشرب من قعبى وقد سقانيه ... فالحمد لله الذى أعطانيه[١٢]

ولا يتوقف الأمر بالعرب عند هذا الحد فهم كما حددوا أسماء الشعراء فإنهم حددوا أيضا أسماء مانحيهم الشعر . فلافظ بن لاحظ شيطان امرىء القيس[١٣] ، وهبيد هو شيطان عبيد بن الأبرص ، وهادر هو صاحب زياد الذبيانى الذى استتبعه[١٤] . وكان أهم شيطان استرعى الانتباه وكثر ذكره فى كتب الأدب هو

مسحل السكران بن جندل صاحب الأعشى . ولقد حدد بوضوح دوره فى خلق شعره :

وما كنت ذا شعر ولكن حسبتنى
إذا مسحل يبدى لى القول أنطق
شريكان فيما بيننا من هوادة
صفيان إنسى وجن موثق
يقول فلا أعيا بشىء أقوله
كفانى لا عى ولا هو أخرق[١٥]

إن فخر الشاعر بحسن اختيار مسحل له واضح ، فالجن لا تختار صاحبها إلا إذا كان ذكيا يحسن نقل ما يقولون .

ولا غرو أن يكون الأعشى مدينا لهذا الجنى بمقدرته الشعرية الفائقة معترفا له بهذا الفضل :

حبانى أخى الجنى نفسى فداؤه
بأفيح جياش من الصدر حضرم[١٦]

والأعشى لا يتوقف عند هذا الحد ، بل يذكر أنه كان يدعوه كلما أراد أن يقول شعرا لأنه لا يستطيعه بمفرده . وتتم عملية الخلق باستدعاء صاحبه مسحل :

دعوت خليلى مسحلا ودعوا له
جهنام جدعا للهجين المذمم[١٧]

وهذه الأبيات التى تحدد العلاقة بين مسحل والأعشى ليست مجرد أبيات تعبر عن علاقة الأعشى الفنية بمسحل ، وإنما تعبر أيضا عن علاقة عاطفية بينهما تقوم أساسا على معرفة الأعشى الكاملة بمسحل . ولقد روى فى القصص التى تروى عنه أنه التقى بمسحل . وحدث الأعشى عن نفسه قال : خرجت أريد قيس بن معد يكرب بحضرموت ، فضللت فى أوائل أرض اليمن ؛ لأنى لم أكن سلكت هذا الطريق من قبل ، فأصابنى مطر فرميت ببصرى أطلب مكانا ألجأ إليه ، فوقعت عينى على خباء من شعر ، فقصدت ، وإذا أنا بشيخ على باب الخباء ، فسلمت عليه فرد على السلام ، وأدخل ناقتى خباء آخر كان بجانب البيت ، فحططت رحلى وجلست . فقال من أين أنت ؟ وأين تقصد ؟ قلت : أنا الأعشى ، أقصد قيس بن معد يكرب . فقال : حياك الله ، أظنك امتدحته بشعر . قلت : نعم . قال : فأنشدنيه . فابتدأت مطلع القصيدة :

رحلت سمية غدوة أجمالها
غضبا عليك فما تقول بدالها

فلما أنشدته هذا المطلع منها قال : حسبك ، أهذه القصيدة لك ؟ قلت : نعم . قال : من سمية التى تنسب بها ؟ قلت : لا أعرفها ، وإنما هو اسم ألقى فى روعى . فنادى : ياسمية ، اخرجى . وإذا جارية خماسية قد خرجت فوقفت وقالت : ما تريد يا أبت ؟ قال : أنشدى عمك قصيدتى التى مدحت فيها قيس بن معد يكرب ونسبت بك أولها . فاندفعت تنشد القصيدة حتى أتت على آخرها لم تخرم منها حرفا . فلما أتمتها قال : انصرفى . ثم قال : هل قلت شيئا غير ذلك ؟ قلت : نعم ، كان بينى وبين ابن عم لى يقال له يزيد بن مسهر يكنى أبا ثابت ما يكون بين بنى العم فهجانى فهجوته . قال : ماذا قلت فيه ؟ فقلت :

ودع هريرة إن الركب مرتحل
وهل تطيق وداعا أيها الرجل

فلما أنشدته البيت الأول قال : حسبك ، من هريرة هذه التى نسبت فيها ؟ قلت : لا أعرفها ، وسبيلها سبيل التى قبلها ، فنادى : يا هريرة . فإذا بجارية قريبة السن من الأولى خرجت فقال : أنشدى عمك قصيدتى التى هجوت فيها أبا ثابت يزيد بن مسهر . فأنشدتها من أولها إلى آخرها لم تخرم منها حرفا . فسقط فى يدى وتحيرت وتغشتنى رعدة . فلما رأى ما نزل بى قال : ليفرخ روعك يا أبا بصير ، أنا هاجسك مسحل بن أثاثة الذى ألقى على لسانك الشعر فسكنت نفسى ورجعت إلى . وسكن المطر فدلنى على الطريق وأرانى سمت مقصدى وقال : لا تعج يمينا ولا شمالا حتى تقع ببلاد قيس[١٨]

والقصة حركة ديناميه بين الشاعر ومسحل من ناحية وبين مسحل والشاعر . الشاعر هنا يبدو مسلوبا بينما مسحل هو الشاعر الفحل القوى القادر . ومسحل هنا هو المسيطر على صاحبه يبدو إحساسه العاطفى به بينما يتوقف الأعشى مسلوبا أمامه . وينتهى الموقف بتحديد نوعية هذه العلاقة «أنا هاجسك مسحل بن أثاثة الذى يلقى على لسانك الشعر» . وهذه القصة لا تمضى دون أن تترك أثراً فى الأدب العربى بل تتبعها قصة أغرب وكأنما لتؤكد هذه العلاقة .

وتنسب هذه القصة لأحد الصحابة ، هو عبد الله البجلى ، وتحاول أن تبين إلى أى مدى كانت العلاقة بين الأعشى ومسحل صحيحة ، ويمكن الانطلاق منها لتأكيد وجود أمثال هذه العلاقة بين الشعراء والجن . وقال : سافرت فى الجاهلية فأقبلت على بعيرى ليلة أريد أن أسقيه ، فجعلت أريده أن يتقدم ، فوالله ما تقدم ، فتقدمت فدنوت من الماء وعقلته ، ثم أتيت الماء ، فإذا قوم مشوهون عند الماء فقعدت . فبينما أنا عندهم أتاهم رجل أشد تشويها منهم فقالوا : هذا شاعرهم . فقالوا له : يا فلان ، أنشد هذا فإنه ضيف . فأنشد :

ودع هريرة إن الركب مرتحل

فلا والله ما خرم منها بيتا واحدا حتى انتهى إلى هذا البيت :

تسمع للحلى وسواسا إذا انصرفت
كما استعان بريح عشرق زجل

فأعجب به فقلت : من يقول هذه القصيدة ؟ قال : أنا . قلت : لولا ما قلت لأخبرتك أن أعشى بنى ثعلبة أنشد فيها عام أول بنجران . قال : فإنك صادق . أنا الذى ألقيتها على لسانه وأنا مسحل صاحبه ، ما ضاع شعر شاعر وضعه عند ميمون بن قيس»[١٩] . والعلاقة ما زالت مستمرة بين الشاعر ومسحل لم تتوقف ، وإعجاب مسحل برجله أو راويته إعجاب واضح ، فأكثر ما يمكن أن يمدح به صاحبه أنه وما ضاع شعر شاعر وضعه عند ميمون بن قيس» . فإن دور الأعشى لا يزيد عن كونه حامل هذا الشعر أو راوية الجنى .

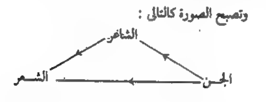
وترجع قيمة الرواية إلى أنها تنسب للشياطين القبح والدمامة ، فكلما ازداد الشيطان فحولة ازداد قبحا . وهذه الصورة ليست غريبة على الشيطان الذكر[٢٠] ، فإنه حتى هذا العصر كان مشهورا بهذه الصورة . ولقد وصفه القرآن على أنه صورة للتشويه والقبح تبعث على الفزع حين يصف شجرة الزّقوم «أذلك خيرٌ نُزُلاً أم شجرةُ الزّقّوم* إنا جعلناها فتنة للظالمين* إنها شجرةٌ تخرج فى أصل الجحيم* طلعها كأنه رءوس الشياطين»[٢١] . ولم يحاول القرآن أن يغير فكرة العرب عن صورة الشيطان . وقد أجمع العرب على «ضرب المثل بقبح الشيطان حتى صاروا يصفون ذلك فى مكانين أحدهما أن يقولوا : لهو أقبح من الشيطان ، والوجه الآخر أن يسمى الجميل شيطانا على جهة التطير به ، كما تسمى الفرس الكريمة شوهاء والمرأة الجميلة صماء ، وقرناء ، وخنساء ، وجرباء وأشباه ذلك على جهة التطير به»[٢٢] . وليس معنى هذا أن هذه الصورة قد استمرت ، فقد عدلت هذه الصورة فى العصور التالية* .

* * *

وإذا كان العرب قد حددوا علاقة الجنى بالشاعر وكذلك صورته فلم يبق إلا أن يتحدد مكان إقامته . كان هذا المكان هو عبقر ، ومن هذا المكان يمنح الجن البشر إبداعاتهم ويختصون من يريدون منهم ليكونوا واسطتهم إلى الناس . وأصبح اسم عبقر لدى العرب دليل المهارة فى الإبداع والخلق فإن العرب إذا أرادوا شيئا جيدا قالوا عبقرى كأنه من عمل الجن إذ كانت الإنس لا تقدر على مثله . ثم كثر ذلك حتى قالوا سيد عبقرى وظلم عبقرى[٢٣] وأصبح «يقال للقوم إذا ذكروا بالشدة كأنهم جن عبقر»[٢٤] . ولقد قيل الكثير عن أصل كلمة عبقر ؛ فقال ابن سيده : «وعبقر قرية يوشى فيها الثياب والبسط فثيابها أجود الثياب ، فصارت مثلا لكل منسوب إلى شىء رفيع ، فكلما بالغوا فى نعت شىء متناه نسبوه إليه ، وقيل إنما ينسب إلى عبقر التى هى موضع الجن . وقال أبو عبيد ما وجدنا أحداً يدرى أين هى هذه البلاد ومتى كانت»[٢٥] . وهذا الاضطراب فى محاولة معرفة أصول كلمة عبقر مرده إلى تلك القوة التى أحيطت بها الكلمة حتى دخلت الإطار الكونى ، فأصبح هناك اعتقاد عام بأنها «موضع بالبادية تزعم العرب أنه كثير الجن أو أنه من أرض الجن»[٢٦] . هذا المكان ، مع ارتباطه بكل ما هو خارق للعادة ، ارتبط بعالم الشعر ارتباطا كبيرا ، وأصبح من الطبيعى أن يكون موطن الجن الخالقة للشعر . وقامت عبقر فى المجتمع الجاهلى مقام الأولمب فى المجتمع اليونانى وأصبحت تقف فى مقابلها .

وعلى هذا فقد تكاملت صورة الخلق الشعرى عند العرب مرتبطة بالأسطورة ولم يكن يشذ عن ذلك خبر واحد يمكن أن يغير من هذه الصورة . فالجن هى المؤثر فى عملية الخلق ، والشعر استجابة لهذا المؤثر ، ولا يتعدى دور الشاعر أن يكون وسيطا فى عملية الخلق .

وتصبح الصورة كالتالى :



ولقد حاول أحد النقاد أن يفسر ارتباط الجن بالشعر بشكل عقلانى وأن «ليس له معنى سوى الرمز»[٢٧] . والرمز مصطلح

---

* لم يعد الشيطان فى العصر العباسى مثلا للقبح والدمامة فقط ، وإنما أصبح أيضا مثلا للجمال والملاحة . فقد ذكرت قصص تؤكد هذه الفكرة . ولقد روى «عن إسحاق بن إبراهيم الموصلى عن أبيه أنه بينا كان فى مجلسه فى بيته ، وقد أمر ألا يدخل عليه إنسان ، إذا بشيخ ذى هيبة وجمال وعلى رأسه قلنسوة وبيده عكازة مطعمة بالفضة أخذ يعلمه الغناء الماخورى الذى اشتهر به ، يقول الموصلى : ثم غاب من بين عينى ، فارتعدت لذلك وقمت إلى السيف جردته وغدوت نحو أبواب الحريم فوجدتها مغلقة فقلت للجوارى : أى شىء سمعتن عندى . فقلن : سمعنا أحسن الغناء ، لم نسمع قط أحسن منه . فخرجت متحيرا إلى باب الدار ، فوجدته مغلقا ، فسألت البواب عن الشيخ الذى خرج ، فقال : أى شيخ ؟ والله ما دخل عليك أحد . فرجعت لأتأمل أمرى فإذا هو قد هتف لى من بعض جوانب البيت : لا بأس عليك أبا إسحاق ، أنا أبو مرة إبليس ، وقد كنت نديمك اليوم فلا ترع» . الأصفهانى . المرجع السابق . ص ٢٣١ - ٢٣٥ .

ولا يجب أن يُظن أن هذه صورة ثابتة للشيطان ، وإنما اتخذ عدة صور . ومرد ذلك إلى قدرته على التجسد والتغير من حالة إلى حالة ؛ فالعملية هنا أدركت فى العصر العباسى على أنها عملية إيهام .

حديث فى الفن ، والعرب لم يفصلوا بين الرمز والواقع ، وخاصة فى مسألة الاعتقاد . ويستحسن التنبيه هنا إلى أن الرمز والعقيدة لا يلتقيان . فالمؤمن لا يرمز فى عقيدته إنما يعبر عنها تعبيرا مباشرا فهو ليس فى حاجة إلى الرمز . لقد استخدم الإنسان الحديث الرمز فى الأسطورة لأنه لا يؤمن بـالأسطورة ، فهـو يستخدم الأسطورة كرمز لسببين ، أولهما : أن اللغة التى يستخدمها لم تعد قادرة على أن تمنح شعره القدرة على التعبير عن نفسه ، فهو يعود بلغة الشعر مرة ثانية إلى لغة الأسرار . وفى هذه الحالة فهو يكلم نفسه أكثر مما يكلم جمهوره لأن القصيدة تعنى شيئا بالنسبة لقارئها يختلف عما تعنيه بالنسبة إليه . أما الأمر الثانى : فهو عجزه عن مواجهة القوى السياسية السائدة فى مجتمعه ، فيحول الأسطورة إلى رمز يعبر من خلاله عن كل ما يريد أن يقول فى الواقع . وهذا يختلف تماما عن الإنسان المؤمن الذى يتحدث عن إيمانه ؛ فكل ما يقوله هو صدق ، وهو واقع بالنسبة إليه ومن ثم فهو ليس فى حاجة إلى استخدام الأسطورة كرمز بالمعنى المعاصر للرمز . ولا يصبح للرمز مكان فى شعر العقيدة طالما أن الشاعر لا يخاف على نفسه حين يعبر عنها . لقد استخدمت قصص الجن بعد ذلك كتعبير عن الرمز فى العصر العباسى إما للسخرية أو للخوف من قول الحقيقة ، وكان استخدامها عند غـير المؤمنين بهـا . ومن المستحسن أن لا نتخذ مصطلحا نقديا حديثا ونطلقه على عصر آخر دون معرفة الظروف التى أدت إلى إطلاق المصطلح فى العصر الحديث بالمقارنة إلى الظروف المقابلة فى العصر الآخر .

* * *

لقد كان العربى يخشى الهجاء ويحب المدح . ومرد خشيته من الهجاء إنما يرجع إلى تأثير الكلمة المرتبطة بقوى ما وراء الطبيعة وهى قوى الجن والشياطين . فالكلمة السَّبابة مجلبة للفزع والشر وعامل شؤم ، بينما الكلمة المادحة عامل تفاؤل ومجلبة للخير . وبناء على ذلك فإنه من الطبيعى أن يتحول ذلك إلى إحساس عام يدفع إلى كره الهجاء وحب المدح . وهذا ما جعل دور الشاعر فى المجتمع العربى أخطر من دور العراف والساحر والكاهن . فلقد ارتبط الساحر بالشيطان ، ولكن دوره كان محدودا ، كما ارتبط الكاهن بالإله ، وكان دوره أيضا محدودا بمعبوده الخاص وتأثيره . وتأثير الساحر والكاهن محدود بعالمها الضيق لا يتعداه إلا إلى المؤمنين بقدراتهما . أما تأثير الشاعر فهو أوسع وأبعد بكثير ، فإن كلمته يتسع تأثيرها ليشمل المجتمع كله . ومن هنا كانت فرحة القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر وأتت القبائل فهنأتها ، وصنعت الأطعمة ، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون فى الأعراس ، ويتباشر الرجال والولدان لأنه حماية لأعراضهم ، وذب عن أحسابهم وتخليد لمآثرهم وإشادة بذكرهم ، وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد ، أو شاعر ينبغ فيهم أو فرس تنتج»[٢٨] .

ومما ذكر ابن رشيق لا يخفى أن اهتمام القبيلة كان نابعاً من أن ابنا من أبنائها قد اتصلت أسبابه بقوى ما وراء الطبيعة دون أن يحده حاجز يبعده عن المجتمع كما حدث للساحر والكاهن فى المجتمع العربى . وهو يستخدم هـذه القوى لمصلحة قبيلته ؛ فيحمى أعراضهم ويذب عن أحسابهم ويخلد مآثرهم ويشيد بذكرهم بالكلمة المقدسة .

ومع أن فرحة القبيلة بظهور شاعر منها كانت تفوق فرحتها بظهور كاهن فيها أو ساحر ، فإن هناك حزنا يقابل هذه الفرحة من أعدائها ؛ لذا كان إطلاق كلب الجن على الشاعر محاولة للنيل من الشاعر المعادى لها ، حتى أصبحت هذه الكلمة متواترة :

وقـد هـرت كـلاب الجـن منـا
وشـذ بـنـا قـتـادة مـن يـلـيـنـا

وهذه الصورة من ارتباط الشعر بالأسطورة باقية دون تغيير عند ظهور الإسلام . لذا فإن العرب عكسوا على محمد ﷺ مفهومهم عن الإبداع الفنى حين تحدث بالقرآن الكريم فى دعوته للإسلام .

لقد جاء النبى بدين جديد ، وهذا لا يدعو للوقوف معه أو ضده . فهو زعم يمكن أن يبرر فيقبل أو يرفض دون إثارة لأحد ، ولكنه جاء ببينة على مـا يقول وهى معجزة نبوتـه أى القرآن الكريم .وكان عليهم أن يأخذوه بجدية ، لأنه جاء لهم بالكلمة وعليهم أن يفسروا (من هو؟) إن رفضوا نبوته،وعليهم أن يضعوه مع أولئك الرجال اللذين ارتبطوا فى أذهانهم بقوى ما وراء الطبيعة وهم المجنون والساحر والكاهن والشاعر .

ولقد نسب الجنون أيضا إلى الجن وارتبط به حتى فى الكلمة ، جن وجنون ومجنون . فالمجنون مصاب بمس من الجن . ولكن محمداً بالصورة التى عرفوها لم يكن ذلك المصاب بمس من الجن ، فشروط الممسوس من الجن غيرمتوافرة فيه . ولم يكن محمد ساحراً فهو لم يدّع القدرة على التأثير فى الطبيعة والتحكم فيها . كما أنه لم يكن كاهنا فهـو لم يدع سـدانته لإلـه من آلهتهم ، بل إن الـدين الإسلامى رفض الكهانة تماما . لم يبق إذاً إلا أن يكون محمد شاعرا يستمد كلمته من قوى ما وراء الطبيعة ، تمنحه الكلمة . غير أن هناك خلافا كبيرا بين محمد والشعراء يتحدد فى ثلاثة أشياء :

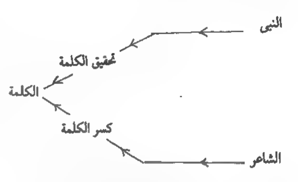
أولا : أن ما يقوله محمد ﷺ يختلف كثيرا عما يقوله الشاعر . الشاعر يقول الشعر والنبى يقول القرآن . وللشعر قوانين خاصة فى شكل خاص ببنية القصيدة الشعـرية وإيقـاع خاص يختص بالوزن والقـافية . ولقـد عرف العرب هذه القـوانين دون أن يسجلوها ، ومن يلتزم بهذه القوانين فهو الشاعر . وهذه القوانين نفسها تخرج القرآن الكريم عن أن يكون شعرا كما تخرج النبى عن دائرة الشعراء .

ثانيا : تختلف شخصية محمد عن شخصية الشاعر اختلافا كبيرا ؛ فمحمد صاحب دعوة أكثر ثباتا واستقرارا ؛ يؤمن بما يقول ، بينما شخصية الشاعر متقلبة غير مستقرة ، تؤمن وقد لا تؤمن بما تقول . هذا فضلا عن أن النبي يفعل ما يقول بينما الشعراء يقولون ما لا يفعلون . فهما متقابلان متضادان .

محمد : يعيش مرتبة القول وتحقيق المثال .

الشعراء : يعيشون مرتبة القول وكسر المثال .

هم لا يلتقون إلا فى أداة التعبير وهى الكلمة :



ثالثا : موضوع الشعر يختلف عن موضوع القرآن الكريم . إذ إن للشعر موضوعاته المحددة التى يتطرق إليها الشاعر ، وتعيش فى إطار التقاليد الاجتماعية ، أما القرآن فهو يحمل دعوة جديدة تنذر بإقلاق كيانهم ومجتمعهم كله .

ولقد وقف القرآن الكريم ضد فكرة أن يكون محمد شاعرا ، أو أن يكون ما يقوله شعرا . لقد استخدم القرآن الكريم كلمة شاعر وكلمة شعراء وكلمة شعر . وذكرت كلمة شاعر أربع مرات ، ثلاث منها على لسان المشركين :

« بل قالوا أضغاث أحلام ، بل افتراه ، بل هو شاعر فليأتنا بآية كما أرسل الأولون »[٣٠] . وفى الآية الثانية « ويقولون إننا لتاركوا آلهتنا لشاعر مجنون »[٣١] . وفى الثالثة « أم يقولون شاعر نتربص به ريب المنون »[٣٢] . وفى الرابعة ينفى القرآن الكريم أنه قول شاعر « وما هو بقول شاعر قليلا ما تؤمنون »[٣٣] .

وذكرت كلمة شعر مرة واحدة لتنفى عن الرسول الكريم أن يكون على علم به ، وتترفع به عن هذه المعرفة فيصف ما يقوله الرسول « إن هو إلا ذكر وقرآن مبين »[٣٤] .

أما كلمة شعراء فلم ترد إلا مرة واحدة فى معرض تحديد موقف الإسلام من الشعراء « والشعراء يتبعهم الغاوون * ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون * وأنهم يقولون ما لا يفعلون * إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا وانتصروا من بعد ما ظلموا وسيعلم الذين ظلموا أى منقلب ينقلبون »[٣٥] .

وخمس من هذه الآيات مكية ، كان هدفها الدفاع عن القرآن الكريم ضد اتهامات العرب والتأكيد على أنه وحى من الله يلقى على النبى ولا دور له فيه إلا أنه وسيط يتلقى الكلمة فيقولها بأمانة كما توحى إليه .



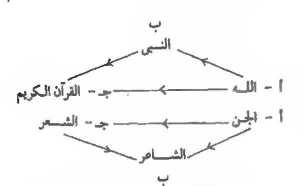
وذلك موقف جديد من القرآن يقابله موقف قديم لهم من الشعر ، وهذا أدى إلى ثلاث مقابلات :

أ - الله العظيم ——— فى مقابل ——— الجن

ب - النبى ﷺ ——— فى مقابل ——— الشاعر

جـ - القرآن الكريم ——— فى مقابل ——— الشعر

وتصبح الصورة كالآتى :

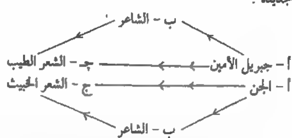


إذن فالقرآن والشعر يلتقيان فى أنهما وحى ، ولكنهما يختلفان فى أن القرآن من الله والشعر من الجن . وهذا أدى إلى تحديد صفة كل منهما ؛ فقد أصبح القرآن بذلك مقدسا بينما أصبح الشعر دنيويا .

ويحدث ثبات مطلق فى رؤية القرآن وقداسته بينما لا يستمر الأمر طويلا مع الشعر . فالآية الكريمة التى تحدثت عن الشعراء وغوايتهم لم تقفل الباب أمام الشعر والشعراء ، فلقد انتهت باستثناء «إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا وانتصروا من بعد ما ظلموا »[٣٦] . وقد فتحت هذه الآية الطريق لموقف جديد من الشعر حين هاجر النبى إلى المدينة . وأصبح للشعراء دور جديد ومقدس فى واقع حياة المدينة الجديد . وهنا يعرف الرسول الشعر « إنما الشعر كلام ، فمن الكلام خبيث وطيب»[٣٧] . وبذلك ينقسم الشعر فى الرؤية الإسلامية إلى قسمين متقابلين قسم طيب فى مواجهة قسم خبيث . وحين استخدمت قريش الشعر فى هجاء الرسول قال

لحسان بن ثابت «اهجهم - يعني قريشا - فوالله لهجاؤك أشد عليهم من وقع السهام في غلس الظلام ، اهجهم ومعك جبريل روح القدس» [٣٨].ويروى أن لجبريل الأمين ما يقارب سبعين بيتا في إحدى قصائد حسان[٣٩] . وبهذا تحددت عملية الخلق الشعرى وانقسمت إلى شعر طيب من وحى جبريل الأمين ، وشعر خبيث من وحى الجن .

وبهذا تتخذ صورة التقابلات في الخلق الشعرى صورة جديدة :



وبالطبع فإن الفصل بين نوعين من الشعر أدى إلى الفصل بين نوعين من الشعراء . وإن كان هذا لا يعني أن كلا من القوتين الكونيتين تختص إحداهما بشاعر دون آخر . فإن الشاعر قد يوحى إليه جبريل الأمين كما يوحى إليه الجن . وحسان بن ثابت شاعر الرسول يقول :

ولى صاحب من بنى الشيصبان
فحينا أقول وحينا هو[٤٠]

وإن كان مرد هذه الأبيات إلى ما قبل الإسلام فلا يمنع أن يتنازع الشاعر المؤمن جبريل الأمين ، كما يتنازعه الجن أيضا . وبهذا يكون التصالح قد حدث بين الإسلام والشعر ، وإن ظل كثير من المتعصبين للإسلام أو ضد الإسلام يعتقدون أن الإسلام رفض الشعر وكان ضده ، وهو في الحقيقة لم يرفض غير النوع الأول أو ما يسمى بالخبيث .

ولقد نظر المسلمون الأوائل إلى الشعر من هذا المنطلق فوجهوه وجهة أخلاقية ، وبنوا من خلال وجهة النظر هذه أحكامهم عليه . ولقد حبس عمر بن الخطاب النجاشي والحطيئة[٤١] لتخطيهما حدود الشعر الطيب إلى الشعر الخبيث المسيء إلى الناس[٤٢] .

غير أن المسلمين لم يستمروا طويلا في جعل روح القدس جبريل الأمين يقوم بدور في عملية الخلق الشعرى ، وإنما قام تعديل جديد في الصورة . فإن الجن أيضا قد تعدلت صورتهم فمنهم من أسلم ومنهم من ظل على كفره .

فإن السفاح بن الرقراق الجنى الذى ألقى على لسان الحارث الجرهمى هذه الأبيات :

كأن لم يكن بين الحجون إلى الصفا
أنيس ولم يسمر بمكة سامر

قد آمن بالله واليوم الآخر قبل أن يبعث النبى[٤٣] . وطبيعى أن يؤدى هذا إلى أن تستمر فكرة الخلق الشعرى مرتبطة بالجان بعد الإسلام ، فإن الجن سيبقون أصحاب الإبداع الشعرى ، وتبقى أسماؤهم على ما هى عليه . وكان يقال إن عمراً وهو جن المخبل السعدى هو الذى يوحى بالشعر إلى الفرزدق[٤٤] .

ولا يمنع أن يكون للشاعر أكثر من جنى يوحى إليه الشعر . كما أن الجنى يوحى بالشعر لأكثر من شاعر من المتعاصرين ؛ فكان الفرزدق يقول «إن شيطان جرير هو شيطانى إلا أنه فى فمى أخبث»[٤٥] .

وحين يقول الفرزدق فى مدح أسد بن عبد الله القسرى يتحدث عن شعره وعن شيطانه :

ليبلغن أبا الأشبال مدحتنا
من كان بالغور أو مروى خراسانا
كأنها الذهب العقيان حبّرها
لسان أشعر خلق الله شيطانا[٤٦]

وأشعر خلق الله شيطانا هو إبليس أبو الشياطين ، لم يذكره صراحة وإنما كنى عنه بقوله أشعر خلق الله شيطانا ، ثم يذكر فى قصيدة أخرى اسمه صراحة ، وأنه استمد الشعر من إبليس وابن إبليس ، وأنهما تَفَلاَ فى فيه ليكون ذلك النابح العاوى أقدر من رمى الناس بالحجارة ورمى أعراضهم، ولقد وضع كل شعره ليكون نبحا وعواء قاسيا على الناس . وهو أيضا فى هذا يؤكد أن إبليس لم يكن وحده هو الذى يمنحه الشعر وإنما شاركه ابنه :

وإن ابن إبليس وإبليس ألبنا
لهم بعذاب الناس كل غلام
هما تَفَلا فى فىّ من فمَويهما
على النابح العاوى أشد رجام[٤٧]

لذا فإن توقف الفرزدق عن الهجاء فى نهاية حياته مقابل توقف لبيد عن قول الشعر ، كلاهما يعد توبة .

توقف لبيد فى الفترة التى أدرك فيها رفض الإسلام دنيوية الشعر وارتباطه بالجن ، وأنه يقف مقابل القرآن المقدس وارتباطه بالله ، وكان عليه أن يختار ، فاختار ألا يقول الشعر ولم يعد إليه حتى بعد أن تغير المفهوم بعد ذلك .

أما الفرزدق فلم يكن فى حاجة إلى أن يترك الشعر ، وإنما عليه أن يعلن توبته ويطلب الغفران من الله فى قصيدة ذكر فيها دوافع توبته ؛ فقد «دخل المربد فلقى رجلا من موالى باهلة يقال له حمام

ومعه نجى من سمن يبيعه فساومه الفرزدق به ، فقال له حمام : أدفعه إليك وتهب لى أعراض قومى ؟ ففعل»[٤٨] . وكان صادقا وسجل هذا الموقف :

لعمري لنعم النجى كان لقومه
عشية غب البيع نحى حمام

وأتبعها بعد ذلك بإعلانه لهذه التوبة والاعتراف بأنه لم يكن يعطى الناس إلا الظلم :

بتوبة عبد قد أناب فؤاده
وما كان يعطى الناس غير ظلام

ويتبع هذا البيت ذكر علاقته بإبليس ، فقد أطاعه سبعين عاما حتى شاب ، ويبلغ نهاية عمره يفر إلى ربه وهو على يقين أنه ملاق لحظة الموت . وحين يذكر الشيطان والفرار منه لا يجد له ملجأ إلا الوجه المضاد له وهو ربه :

أطعتك يا إبليس سبعين حجة
فلما انتهى شيبى وتم تمامى
فررت إلى ربى ، وأيقنت أننى
ملاق لأيام المنون حمامى

وبعد ذلك أخذ يذكر قصة إبليس معه؛فقد كان إبليس يسير ناقته ويمنيه الأمانى فهو لا يتركه لحظة ، هو وراءه وأمامه . إبليس هنا يقوم بحصار وسيطه ويضيق عليه الخناق فيمنيه الأمانى أنه لن يموت وأنه سيخلده فى جنة الخلد ليعيش فيها بسلام :

يبشرنى أنْ لن أموت ، وأنه
سيخلدنى فى جنة وسلام

وبعد ذلك أخذ يذكر عدة مقابلات بين موقفه هذا وموقف فرعون الذى كان إبليس يمنيه الأمانى ، ولما انتهى فرعون إلى اليّم رماه كقطعة صخرة قذفت من الجبل ، وعندما لقى الموج طافيا نكص به دون أن ينقذه منه :

فقلت له هلا أُخيَّكَ أخرجت
يمينك من خضر البحور طوام
رميت به فى اليم لما رأيته
كفرقة طودى يذبل وشمام
فلما تلاقى فوقه الموج طاميا
نكصت ولم تحتل له بمرام

وانتقل الفرزدق بعد ذلك إلى مقابل آخر فى حركة ديناميّة . مقابل يدخله فى مقابل آخر ليضع نفسه مكان قوم صالح وقد طلب الشيطان منهم أن يعقروا ناقة صالح ، وبعد أن عقروها ألقى الله عليهم العذاب :

ألم تأت أهل الحجر والحجر أهله
بأنعم عيش فى بيوت رخام
فقلت اعقروا هذى اللقوح فإنها
لكم أو تنيخوها لقوح غرام
فلما أناخوها تبرأت منهم
وكنت نكوصا عند كل زمام

وما صنعه إبليس هنا ليس أقل مما صنعه بآدم ؛ فالفرزدق ينتقل إلى مقابل آخر أهم من مقابل فرعون وقوم الحجر ليضع نفسه فى مقام آدم وخروجه من الجنة ، تلك الصورة التى تتكامل مع الصور السابقة لتضع الفرزدق هذا الموضع الكبير فى علاقته بإبليس . فإن ما صنعه إبليس فى الفرزدق وتمنيته الأمانى ، ودفعه إلى سب أعراض الناس هو المقابل لما حدث لآدم ؛ فقد مناه الأمانى وهو يقسم له بأنه ناصح له ولزوجته ، فإذا به يخرجهما من الجنة خير مقام ، ويأخذان فى العمل بأيديهما ليخيطا لهما ثوباً من الورق ، ويأكلان من شر الأطعمة :

وآدم قد أخرجته وهو ساكن
وزوجته فى خير دار مقام
وأقسمت يا إبليس أنك ناصح
له ولها إقسام غير أثام
فظلا يخيطان الوراق عليهما
بأيديهما من أكل شر طعام[٤٩]

لقد أكد بهذه الصورة ندمه الشديد وإعلانه لتوبته . وهذه الصور المتقابلة إنما جاءت لتؤكد صدق نيته فى الوفاء بقسمه ، وقد أقسم ألا يشتم طول الدهر مسلما أيا كان وألا يخرج من فمه سيء القول .

على قسم لا أشتم الدهر مسلما
ولا خارجا من فىّ سوء كلام

وجرير يذكر اسم إبليس صراحة وهو يفتخر بشعره وبأن مانحه الشعر هو إبليس نفسه :

إنى ليلقى على الشعر مكتهل
من الشياطين إبليس الأباليس[٥٠]

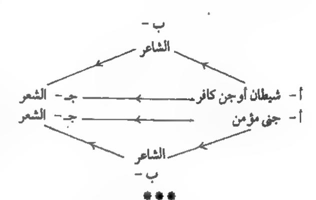
هذا عن أولئك الشعراء الذين كان شعرهم تعبيرا دنيويا عن حياتهم وعن حياة عصرهم . أما الشعراء الذين كان جانب من شعرهم تعبيرا دينيا عن عقائدهم فإنهم لم يخرجوا عن هذه الدائرة ، فهم أيضا يتلقون الوحى عن الجن . والكميت شاعر الها شميين يوحى إليه الشعر مدرك بن واغم بن عم هبيد[٥١]

ولقد صنف القدماء شعر الكميت إلى قسمين من حيث

المضمون : قسم دينى وقسم دنيوى ، واختلفوا فى تفضيل أحدهما على الآخر من الناحية الفنية .

وقد فصل ابن قتيبة رأيه فى هذا الشعر بأنه «يتشيع ويتحدث عن بنى أمية بالرأى والهوى . وشعره فى بنى أمية أجود من شعره فى الطالبيين ، ولا أرى علة ذلك إلا قوة أسباب الطمع وإيثار عاجل الدنيا على آجل الآخرة»(٥٢) . والعبارات تعنى فى المفهوم الإسلامى أن هذا الشعر من تأثير الشيطان .

وعلى هذا تكون الصورة فى العصر الأموى قد أخذت شكلها الجديد بوضوح لتصبح :



* * *

أما كيف كان الاتصال يتم بين الشاعر والقوى العليا فإن المصادر العربية لم تتكلم عنه كثيرا . لقد تحدثوا عن أن الشعر كان لدى العرب طبيعة وارتجالا ، وتحدثوا عن حوليات زهير التى كانت تأخذ منه عاما كاملا يقوم بإنشائها والتعديل فيها حتى تأخذ صورتها النهائية . ولكن ما حالته حين يتلقى الوحى من جنيه ؟ إنه فى حالة الارتجال مدفوع بعاطفة قوية مشبوبة تدفع الكلمات إلى الخروج ، وهى حالة غير عادية من حالاته ؛ لأن الارتجال لا يتم إلا بدوافع معينة حددها النقاد بعد ذلك من استقصاء للشعر العربى ؛ فابن قتيبة يقول «وللشعر دواع تحث البطىء وتبعث المتكلف ؛ منها الشراب ومنها الطرب ومنها الطمع ومنها الغضب ومنها الشوق»(٥٣) .

وكل هذه الدواعى فى العرف الإسلامى دواع لها علاقة بالشيطان . فكأنما الشاعر يتحرك للحظة الخلق وينجلب شيطانه إليه بفعل كل ما يغضب الله. وتكاد هذه الأشياء أن تكون رياضات تهىء للشاعر علاقته بجنيه وتقترب من تلك الرياضات التى يقوم بها الساحر وهو فى طريق حصوله على هذه المقدرة من الوضوء باللبن ، وأخذ القرآن معه إلى الغائط ومن كل الأشياء التى ترضى الشيطان . ويذكر أن عبد الملك بن مروان قال لأرطأة ابن سهية : هل تقول الشعر ؟ فأجابه بمثل قول ابن قتيبة السابق : «كيف أقول الشعر وأنا لا أشرب ولا أطرب ولا أغضب وإنما يكون الشعر بواحدة من هذه»(٥٤) .

أما صورة اللحظة التى يتم فيها التوحد بين الشاعر والشيطان فى ساعة الخلق فلم يذكر عنها الكثير . لقد روى الأعشى أنه ينادى شيطانه عندما يحتاج إليه فيجيبه فى قوله الذى أشرنا إليه قبل ذلك «دعوت خليلى مسحلا ودعوا له» .

ويذكر الفرزدق لحظة من لحظات الخلق ؛ فقد تحدّاه واحد من الأنصار يفاخره بشعر حسان بن ثابت ، ويطلب منه أن يقول شعرا مثله ، فإن قال فهو أشعر العرب ، وإلا فهو كذاب منتحل . ولقد صعب على الفرزدق أن يقول شيئا ، ويروى على لسانه أنه قال «فأتيت منزلى فأقبلت أصعد وأصوب فى كل فن من الشعر فكأنى مفحم أو لم أقل قط شعرا حتى نادى المنادى بالفجر ، فرحلت ناقتى ثم أخذت بزمامها فقدتها حتى أتيت جباب ثم ناديت بأعلى صوتى : أخاكم أبا لبنى . قال سعدان : أبا ليلى» . هذا النداء هنا مقابل لنداء الأعشى لصاحبه مسحل ، وهو أقرب إلى الدعاء ؛ إذ يدعوه مستجيرا به أن يأتى ليساعده . والفرزدق يكمل القصة مصورا فيها لحظة من لحظات الجذب فى محاولة للاتحاد مع الجنى ، وهنا يذكر «فجاش صدرى كما يجيش المرجل» . وتلك حالة تكاد تقترب من حالات الوجد كما تحدث عنها المتصوفة . ولا يتوقف الأمر عند هذا مع الفرزدق وإنما يذكر أن الحالة العاطفية تبعتها حركة عصبية ، فيذكر «ثم عقلت ناقتى وتوسدت ذراعها» وهذه الناقة لها دور مهم فى لحظة خلق الشعر عند الفرزدق فإن الرحلة التى يقوم بها على ناقته فى الصحراء بعيدا عن الناس تمثل فعلاً وتصورا . أما الفعل فهو الحركة العصبية الدافعة له أن يصنع شيئا وهو الرحيل بعيدا عن الناس ، أما التصور فهو أن الجن موطنهم فى الصحراء والخرائب ، فهو متجه إلى صاحب هذا الموطن ليمنحه الشعر . وحين بدأت عملية الخلق كانت الناقة بجواره فتوسد ذراعها .

ويبدو أن هذه الرحلة بالناقة قبيل لحظة الخلق الشعرى كانت نظاما عاما متبعا عند الفرزدق ، وليست قصة فريدة من قصصه ؛ فهو فى نهاية عمره يقرن عملية الخلق الشعرى بالناقة ويتهم إبليس بأنه كان يقود هذه الناقة فى ساعة الخلق الشعرى ، وأنه كان لايتركه لحظة فهو من ورائه وأمامه :

ألا طالما قد بت يوضع ناقتى ... أبو الجن إبليس بغير خطام

يظل يمنينى على الرحل واركا ... يكون ورائى مرة وأمامى

وهذه اللحظة التى يتم فيها التفاعل بين الشاعر والشيطان تنتهى بالنفثة الشعرية التى عبر عنها بقوله : «فما قمت حتى قلت مائة وثلاثة عشر بيتا»(٥٦) وانتهت الوثبة وتوقف الجذب بعدها . فعلاقة الشاعر بشيطانه علاقة عارضة لا تتم إلا ساعة الجذب أو

الوجد . وما ذكره الفرزدق يكاد يكون نظاما عاما فى التصور عن الخلق الشعرى ؛ فالشاعر تنتابه حالة من الحالات غير المعتاد عليها فى حياته اليومية . ويؤيد ذلك قول جرير الوجه المقابل للفرزدق فى ميدان الشعر .

لقد أغضب راعى الإبل جريرا كما أن ابنه أهانه ، ولقد غضب جرير لهذه الإهانة غضبا شديدا «فانصرف إلى بيته غضبان حتى إذا صلى العشاء بمنزله فى علية قال : ارفعوا لى باطية من نبيذ وأسرجوا لى فأسرجوا له وآتوه باطية من نبيذ» . ويتضح من هذا الخبر جانبان ؛ أحدهما أن جريراً صلى ثم طلب النبيذ ، وبالطبع شربه . الثانى أن صلاته كانت أداء لفرض دينى وبعد ذلك كان عليه أن يتحول منه ، ويصنع شيئا عكسه ليمارس شعيرة علاقته بالشيطان حتى يصل إلى الاتحاد معه ، فكان النبيذ وسيلته إلى ذلك ، وبعد ذلك «جعل يهمهم»ومعنى هذا أنه بدأت لحظة الجذب ، وكانت غريبة حتى أن امرأة عجوزا سمعت صوته فى الدار ، فاطّلعت عليه «فإذا هو يحبو على الفراش عريانا لما فيه» وقد تصورت المرأة أنه مجنون أى أن الجن أصابته بمس فقالت لمضيفيه «ضيفكم مجنون . رأيت كذا وكذا» فقالوا لها «اذهبى لطلبتك نحن أعلم به وبما يمارس . فما زال كذلك حتى كان السحر ثم إذا هو يكبر قد قالها ثمانين بيتا فى بنى نمير ، فلما ختمها بقوله :

فغض الطرف إنك من نمير   فلا كعبا بلغت ولا كلابا

كبر ثم قال : أخزيته ورب الكعبة»(٥٧) .

لقد عاش جرير لحظة الخلق بصورة غير الصورة التى يعيشها فى حياته اليومية ؛ فهو يهمهم ، ويحبو على الفراش ، ويقضى الليل عريانا . وطبيعى أن هذه الحالة غير عادية ولكنها مفهومة للمعاصرين من عارفيه ؛ فهم يردون على المرأة «نحن أعلم به وبما يمارس» لقد انتهت عملية الوجد بعد البيت الثمانين الذى نتهى بتكبيرة منه ، ومن ثم عاد إلى حالته الطبيعية .

وهذه الحالات على قلتها تكشف عن لون من ألوان الجذب يصاب به الشاعر عند لحظة الإبداع .

إن هذا النظام فى عملية الخلق وعلاقتها بقوى ما وراء الطبيعة أصبح جزءا من التراث العربى . ولقد حدث تغيير فى الصورة فى العصر العباسى ، ولكن النظام ظل باقيا ؛ إذ أصبحت مسألة إيمان بهذا النظام المرتبط بالأسطورة فى عملية الخلق أو علم الإيمان به . رفض العقلانيون هذا النظام إلا أن غير العقلانيين ، وهم الكثرة ، سلموا به ، وأضافوا إليه الكثير فتعددت صور الارتباط بقوى ما وراء الطبيعة ، ولم يعد الجن وحدهم هم الملهمون . لقد وصل الأمر ببعض الشعراء إلى الإيمان بأنهم يتلقون معرفتهم من الله رأسا دون وسيط أو من النبى ﷺ أو من الخضر عليه السلام أو من القطب .

والموقف من الأسطورة فى هذه المرحلة وما بعدها يمكن أن يفسر كثيرا من القضايا ، منها دينية الشعر ودنيويته وتعدد مواقف الشعراء من الخيال وكذلك موقفهم من قضية خلق القرآن وتوظيف الشعر .

إن دراسة الأسطورة وعلاقتها بالشعر العربى أمر يستحق وقفة طويلة من الباحثين .

الهوامش

(١) Spence, Lewis. An Introduction to Mythology. London: George G. Harrap & Company LTD, 1921, p. 12

(٢) Reglan, Lord. The Hero, New York: Oxford University Press, 1973, p. 131

(٣) العهد الجديد . إنجيل يوحنا . الإصحاح الأول . آية ١ .

(٤) Spence, L. Op.Cit, p. 275

(٥) Prescott, Frederick C.. Poetry and Myth. New York: Kennikat Press, Inc., Reissued, 1967, pp. 62—63

(٦) Eliade, Mircea. Shamanism, Archaic Techniques of Ecstasy, translated form French by Trask, Willard R., Princeton: Princeton University Press, 1972, p. 510

(٧) تبدأ إلياذة هوميروس وأوديسته بعبارة «غنى غنى ربات الشعر» وكذلك قصائد الشعر الغنائية اليونانية .
(٨) آملي ، سيد حيدر . كتاب نص النصوص ، في شرح فصوص الحكم لمحيي الدين بن عربي ، تحقيق هنري كربين وعثمان إسماعيل يحيى . طهران : قسمت إيرانشناس . سنة ١٩٧٥ . صفحات ٤٣ إلى ٦٣ .
(٩) [كانت بنو مليح من خزاعة – وهم رهط طلحة الطلحات – يعبدون الجن . وفيهم نزلت (إن الذين تدعون من دون الله عباد أمثالكم)] انظر ابن السائب الكلبي ، أبو المنذر هشام بن محمد . كتاب الأصنام . تحقيق أحمد زكي . القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ط . دار الكتب ١٩٢٤ .
(١٠) أبو العلاء المعري ، أحمد بن عبد الله التنوخي . رسالة الملائكة . تحقيق محمد سليمان الجندي . بيروت : المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر . ١٩٦٦ . ص ٤٣ .
(١١) الجاحظ . الحيوان . تحقيق فوزي عطوي . دمشق : مكتبة محمد حسين النوري . د . ت . جـ٦ . ص ٤٥٠ .
(١٢) انظر ، القرشي أبو زيد محمد بن أبي الخطاب . جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام . تحقيق علي محمد البجاوي . القاهرة : دار نهضة مصر للطبع والنشر . ج ١ ص ٦٢ – ٦٣ . يذكر القرشي أن الفرزدق قال لأحد الشعراء بعد أن عرض عليه شعره : يابن أخي إن للشعر شيطانين أحدهما الهوبر والآخر الهوجل ، فمن انفرد به الهوبر جاد شعره وصح كلامه ، ومن انفرد به الهوجل فسد شعره .
(١٣) الجاحظ . المرجع السابق . ص ٤٦٥ .
(١٤) القرشي . المرجع السابق . ص ٤٣ .
(١٥) المرجع نفسه . ص ٤٥ .
(١٦) الأعشى ميمون بن قيس بن جندل . ملحق بكتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير الأعشى والأعشيين الآخرين . بيانه سنة ١٩٢٧ . ص . ١٤٨ . ويروى الشطر الأول من البيت الأول «وما كنت ذا خوف ولكن حسبتني» كما يروى الشطر الثاني من البيت الثالث «يقول فلا أعيا بقول يقوله» انظر القرشي . المرجع السابق . ص ٤٢ .
(١٧) المرجع نفسه . ص ٩٦ . ويروى الشطر الثاني من البيت « بأقبح جياش العشيات مرجم » . انظر الجاحظ . المرجع السابق . ص ٤٦١ .
(١٨) الأعشى . المرجع السابق . ص ٩٥ .
(١٩) الألوسي ، محمود شكري . بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب . تحقيق محمد بهجت الأثري . القاهرة : مكتبة محمد الطيب . سنة ١٣٤٢هـ . ج٢ . ص ٣٦٧ – ٣٦٨ .
(٢٠) أبو الفرج الأصفهاني ، علي بن الحسين ، كتاب الأغاني . القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر . نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب . سنة ١٩٦٣ . ص ١٥٦ .
(٢١) العرب لهم رؤية مختلفة عن الجن الأنثى .
(٢٢) القرآن الكريم . ٦٢ – ٦٥ ك الصافات ٣٧ .
(٢٣) الجاحظ . المرجع السابق . ص ٤٦١ .
(٢٤) أبو العلاء المعري . المرجع السابق . ص ٤٢ .
(٢٥) الأصمعي ، أبو سعيد عبد الملك بن قريب الأصمعي . الاشتقاق . تحقيق وشرح الدكتور سليم النعيمي . بغداد : المجمع العلمي العراقي ، ١٩٦٨ . ص ١١١ .
(٢٦) هامش المرجع نفسه . ص ١١٣ .
(٢٧) هامش المرجع نفسه . ص ١١٢ .
(٢٨) غنيمي هلال ، محمد . النقد الأدبي الحديث . القاهرة : دار نهضة مصر ، سنة ١٩٧٣ . ص ٣٦٦ .
(٢٩) ابن رشيق القيرواني ، أبو علي الحسن . العمدة . تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد . بيروت : دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة . سنة ١٩٧٢ . ج ١ . ص ٦٥ .
(٣٠) الجاحظ . المرجع السابق . ص ٤٦٧ ويروى الشطر الأول «وهرت كلاب الحي منا» . انظر الزوزني . شرح المعلقات السبع . بيروت : دار بيروت للطباعة والنشر . سنة ١٩٧٤ . ص ١٢٣ .
(٣١) ٥ ك الأنبياء ٢١ .
(٣٢) ٣٠ ك الطور ٥٢ .
(٣٣) ٣٦ ك الصافات ٣٧ .
(٣٤) ٤١ ك الحاقة ٦٩ .
(٣٥) ٦٩ ك يس ٣٦ .
(٣٦) ٢٢٤ – ٢٢٧ ك الشعراء ٢٦ .
(٣٧) ٢٢٧ ك الشعراء ٢٦ .
(٣٨) ابن رشيق . المرجع السابق . ص ٢٧ .
(٣٩) المرجع نفسه ص ٣١ .
(٤٠) أبو الفرج الأصفهاني . المرجع السابق . ج ٤ . ص ١٤٢ .
(٤١) الجاحظ . المرجع السابق . ص ٤٦٨ .
(٤٢) ابن رشيق . المرجع السابق . ص ٧٦ .
(٤٣) وقف عمر بن الخطاب وقفة أخلاقية من الشعر ، وكان يفضل زهيراً لأنه كان لا يعاظل بين الكلام ولا يتبع حوشيه ولا يمدح الرجل إلا بما هو فيه . انظر المرجع السابق ص ٩٨ . وانظر عمر والشعر ، القرشي ، المرجع السابق ص ٣٧ – ٣٨ .
(٤٤) القرشي . المرجع السابق . ص ٥٤ .
(٤٥) انظر الجاحظ . المرجع السابق . ص ٤٦٦ .
(٤٦) الثعالبي ، أبو المنصور عبد الملك بن محمد . ثمار القلوب . القاهرة : مطبعة الظاهر . سنة ١٩٠٨ . ص ٥٧ .
(٤٧) الجاحظ . المرجع السابق . ص ٤٦٦ .
(٤٨) ديوان الفرزدق . بيروت : دار صادر سنة ١٩٦٦ . ج٢ ص ٢١٢ .
(٤٩) الفرزدق . المرجع السابق . ج٢ ص ٢١٢ .
(٥٠) انظر القصيدة . الفرزدق . المرجع السابق ص ٢١٢ – ٢١٥ .
(٥١) الثعالبي . المرجع السابق . ص ٥٤ .
(٥٢) القرشي . المرجع السابق . ص ٢١ .
(٥٣) ابن قتيبة ، أبو محمد عبد الله بن مسلم . الشعر والشعراء . تحقيق مصطفى الشعار . القاهرة : المكتبة التجارية ، سنة ١٩٣٢ . ص ١٧ .
(٥٤) المرجع نفسه : ص ١٧ .
(٥٥) ابن قتيبة . المرجع السابق . ص ١٨ .
(٥٦) ديوان الفرزدق . المرجع السابق . ص ٢١٣ .
(٥٧) أبو الفرج الأصفهاني . المرجع السابق . ج٩ . ص ٣٣٨ .
(٥٨) أبو الفرج الأصفهاني . المرجع السابق . ج٨ . ص ٣٠ .

تشكيل المعنى الشعري ونماذج من القديم

عبد القادر الرباعي

١ الشاعر ، فى جوهر عمله ، هو الشاعر سواء أوجد فى العصر القديم أم الحديث ، وسواء أكان عربيا أم أجنبيا . إنه الانسان الذى تسعفه قواه الداخلية المتميزة على خلق معان جمالية متجددة على الزمان ، تدفع الناس فى عصور مختلفة إلى التحول والتغير ، إنه بعيد النظر ، يتعلق بالآتى أكثر من ركونه إلى الواقع القائم ، بل هو يشكل من القائم القائم منافذ واسعة تطل منها الإنسانية على المستقبل المشرق . من هنا كان عمل الشاعر وما زال تحويليا ، حيث ينقلب فى شعره المستحيل إلى ممكن ، والقيد إلى حرية ، والرؤية إلى رؤيا[1] .

مهمة الشاعر الأبدية هى التعامل مع المواد المحدودة للانطلاق من خلالها إلى اللامحدود . ولذلك فإن القصيدة الشعرية تشكل بابا واسعا منفتحا على العالم والإنسان فى كل الأبعاد والأعماق الممكنة . وبناء على هذا فإن العملية الشعرية الإبداعية تغير من طبائع الأشياء الداخلة فى القصيدة ؛ فالكلمة يمكن لها أن تكون علاقة (relation)أو عملية (process) ، كما وصفها إمبسون[2] ، والمعنى حدثا ، كما قال شورث[3] ، والعمل الشعرى كله علاقات صورية ، كما قال هربرت ريد[4] .

إحداث «العلاقات» المتنوعة هو السمة المميزة لعملية التركيب الشعرى التى يتشغل فيها الشاعر وهو يشكل المعنى فى القصيدة .

إنه يقوم «بمصارعة عاتية مع الألفاظ والمعانى»[5] حتى يؤلف بين الخيوط الآتية إليه من القديم والجديد ، ومن السماء والأرض ، ومن المقروء والمشاهد . وهكذا فإن المعنى الشعرى المشكل بفعل الذات الشاعرة ينبثق من بين العناصر المتزامنة ، أو العلاقات داخل العمل الشعرى الواحد .

وتأويل هذا المعنى أو الكشف عنه من أهم مسؤوليات الناقد الأدبى إن لم تكن أهم مسؤولياته على الإطلاق . إن هذا الناقد بحاجة - كى يضمن النجاح فى مهمته - إلى أن يندمج فى هذا العمل الشعرىَ ، وأن يغوص داخل تشكيلاته المتنوعة ، ليكون قادرا على أن يمسك بالخيوط المتشابكة من جديد . لقد تحدث

نورثرب فراى عن هذه العملية التجريبية بعد أن جعلها «مركزية» النقد فقال : «قارىء الأدب - ناقده شبيه بالمصلى الذى يقرأ فى الكتب الدينية ، عليه أن ينهمك فى الحديث الخاص بعالم النقد من خلال الحضور السرى للأدب ، وإلا فإن القراءة لن تكون تجريبياً أدبيا أصيلا ، وإنما انعكاساً لاصطلاحات

وتذكرات وأهواء نقدية . إن حضور التجربة غير القابلة للتجزير فى نقطة المركز من النقد ، سيحفظ لهذا النقد نوعه كفن»[٦] .

تجريب الناقد للعمل الشعرى - كما عرضه فراى - هو محور العملية النقدية ، لكن الناقد يحتاج - بالإضافة إلى ذلك - إلى عقل عميق ووعى شامل ؛ لأن المهمة التى يواجهها صعبة التحقيق ؛ فهى - كما تخيلها ريد - «صياغة ثابتة للصلات المقطوعة بين الإبداع والمعرفة ، وبين الفن والعلم ، وبين الأسطورة والمفهوم[٧]» . وبمعنى آخر ، هى قراءة قلبية للتشكيل الشعرى ، وتحويل هذه القراءة إلى لغة عقلية تحقق المعنى الكامل للقصيدة كما يراه الناقد . ولعل هذا ما عناه ريد نفسه حين قال «قاعدة النقد هى التعاطف ؛ أما البناء فوق هذا المستوى الوجدانى فهو الجهد الفكرى[٨]» . ومتى استطاع الناقد أن يرى بقلبه وعقله الخيوط المتشابكة التى تتشكل فيها عناصر القصيدة المتآلفة والمتضاربة ، وأن يدرك التفاعل الدينامى بينها ، فإنه - فى الواقع - يكون قد رأى المعنى الأعمق والأشمل للقصيدة . قال فراى فى هذا «تتحقق رؤيانا لمعنى القصيدة عندما يكون إدراكنا للتزامن فيها ممكنا[٩]» . والتزامن(simultanei-ty) يعنى تكوين علاقة بين موضوعين فأكثر داخل القصيدة ؛ ومن مجموع التزامنات يتشكل معنى القصيدة .

ويستطيع الناقد أن ينظر إلى مجموع التزامنات أو العلاقات من خلال تشكيلين أساسيين للمعنى فى الشعر هما :

* التشكيل المكانى
* والتشكيل الزمانى

فقد قيل : إن العلاقات تنشأ من الترابط والتواؤم المدركين خلال المكان والزمان[١٠] . وهذان التشكيلان هما اللذان سيعالجهما هذا البحث من خلال نماذج من الشعر العربى القديم .

٢

ربط كثير من النقاد المكان بعملية الإدراك أو الرؤية لعناصر العمل الشعرى ؛ فقال أحدهم : إن التمييز بين الرؤية والتفكير عمل سخيف ؛ فلكى أرى يجب أن أفكر ؛ وليس هناك ما أفكر فيه إن كنت لا أراه[١١] . فالبناء البصرى حالة حدسية للمعرفة ، تتيسر فقط خلال الإدراك لعملية البناء التى يكتسب فيها كل عنصر معناه من خلال وضعه المكانى داخل الكل[١٢] . فمن أبسط القضايا النقدية التى يمكن طرحها أن الرؤية تتحقق فعلا حين نكون قادرين على تجميع العلاقات فى محاور متصاحبة فى مكان ما يبرز نظامها . وعند هذا تغدو فائدة المكان أنه يحول الأدب إلى موضوع ، أو مادة فى أجمل معانيها ، وبهذا يساعدنا أن نرى - بشكل أكثر حيوية وإبداعية - جوهر التجربة الأدبية ، ويمدنا بمحور مركزى لمجموعة العناصر القابلة للمشاركة[١٣] .

ولتحقيق هذا عمليا نجرب بعضا من النماذج الشعرية القديمة :

قال عبيد الله بن قيس الرقيات :

١ - وحسان مثل الدمى عبشميا ... ت عليهن بهجة وحياء
٢ - لايبعن العياب فى موسم النا ... س إذا طاف بالعياب النساء
٣ - ظاهرات الجمال والسرو ينظر ... ن كما ينظر الأراك الظباء[١٤]

هذه أبيات من قصيدة طويلة قالها الشاعر يهجو فيها بنى أمية ويمدح مصعب بن الزبير . وهى - على صعيد أعمق - تعزيز لمبدأ الزبيريين ، وإحباط لركائز الحزب الأموى .

النقطة المركزية التى تتجمّع حولها الأفكار السياسية للشاعر هى أن الأمويين فى طلبهم الحكم وحرصهم عليه اختاروا الانفصال عن قريش ، وأنهم قدموا بانفصالهم هذا خدمة كبرى للقبائل التى كانت «تطمع» منذ زمن طويل «فى ملك قريش» . وهو يعتقد أيضا أن انفصال الأمويين قد أفقد قريشا أهميتها للدولة الإسلامية ، وأسقط هيبتها عند الآخرين ، لهذا انقلب الأمويون فى عرفه إلى أعداء يتشفى منهم بقصيدته التى ترشح بغضا وحقدا .

أنا عنكم بنى أمية مزورّ ... وأنتم فى نفسى الأعداء

إننا لو وضعنا هذا الموقف بجانب تصويره للنساء العبشميات (الأمويات) اللواتى شبههن بالدمى فى البهجة والحياء - أقول لو وضعنا هذا إلى جانب هذا ، وأبرزناهما مكانيا ، ودققنا النظر فى خلفية كل منهما وما يجتمع حوله من خيوط بعيدة وقريبة فى القصيدة ، لوصلنا إلى سؤال مثير يحتاج إلى إجابة عميقة : كيف بالشاعر يقذف الأمويين هنا ، بمثل هذا الهجاء العلوانى ، مع أنه فى الأبيات الثلاثة المستشهد بها سابقا كان قد مدح نساءهم العبشميات ، وأبرزهن بذلك الوضع الأخلاقى الرفيع ؟

قد نتوصل إلى لب أفكاره من خلال العلاقات التى يحدثها فى البيتين الثانى والثالث من أبيات الاستشهاد . ففى كل منهما تشكيل مكانى فاعل مثير .

أما فى الأول فيرسم لنا العلاقة بين العبشميات/والنساء الأخريات على أساس فكرى أبعد ينبثق من التقابل بين الثبات فى الطرف الأول/والتحول فى الطرف الثانى . ووضع الثبات هكذا يلامس جانب الرضا فى الشاعر ، ويتوافق مع أفكاره توافقاداخليا عميقا . أما التحول فيقف عنده فى الطرف الآخر المناقض لذلك كله . والثبات والتحول وضعان إنسانيان تختلف النظرة إليهما تبعا لاختلاف القاعدة الفكرية من جهة ، وطبيعة الفعل الإنسانى الذى توجهه من جهة أخرى . أما الذى جعل التوافق قائما بين هذا الشاعر والثبات دون التحول فحركة الذات المشكلة من طبيعة المبدأ الذى يؤمن به ويدافع عنه . فوحدة قريش التى يدعو لها «ثبات» لأنها امتدت ناجحة عبر التاريخ ؛ ونفوذ القبائل الأخرى - بعد استلام الأمويين للسلطة - «تحول» لأنه حدث طارىء جاء به الأمويون . وبقاء الحجاز مركزا للخلافة «ثبات» ؛ وانتقال هذا المركز إلى «دمشق» «تحول» . وهكذا أصبح الثبات بالنسبة لهذا الشاعر قبولا ، فى حين أصبح التحول عنده رفضا مطلقا .

وعلى هذا فإن النساء العبشميات بثباتهن على الشرف القرشى يمثلن فكرة الوحدة الثابتة الأصيلة التى كانت معدن قريش - كما توحى أبياته . أما النساء الأخريات فيمثلن - فى نظره - إمكان التحول عن القيم الأخلاقية الشريفة . والذى يخشاه الآن هو أن تنتقل عدوى التحول من الأمويين إلى نسائهم فتتساوى هذه النساء بالأخريات فى تهوين الرذيلة على النفس ، لأن فى ذلك هدرا للعفة القرشية الأصيلة ، وعبثا بالخلق الإسلامى المتسامى . ها هنا يكمن الخطر على الإسلام فى رأى الشاعر ؛ فهو يرى أن قوة الإسلام مرهونة بحفاظ قريش على أصالتها ، ووحدة أبنائها ، لأنها القبيلة العربية الوحيدة الجديرة - حسب اعتقاده - بقيادة الأمة الإسلامية . لقد اختارها الله لذلك ، وعليها أن ترضى بهذا الاختيار ، وأن تحقق أهدافه ، ولو كان فى ذلك بلاء عظيم لها .

أما فى التشكيل المكانى الثانى فيقيم علاقة قوية بين الظباء والأراك . وتشعر هذه العلاقة - ظاهريا - بالتوازم بين جمال الظباء ، وجمال الأراك ؛ لكن لها فى خيال الشاعر مهمة تتجاوز الجمال المجرد . وإدراك الأبعاد الوظيفية لهذا التشكيل يتطلب تمثلا تاما للخيوط التى تربطه بالكل المتحد فى القصيدة .

إن النساء ، وهى تنظر إلى المجهول ، شبيهة بالظباء وهى تنظر إلى شجر الأراك المتشابك المتلاحم الأخضر قبل أن تدخله . فالمجهول الذى تنظر إليه النساء إذن ، أمر فيه التشابك والتلاحم والاخضرار . وهو بالنسبة لها أمنية ترقب تحقيقها . ذلك أن الصورة المستثارة فى ذهن الشاعر هى صورة الظباء/الأراك على أساس علاقة التوافق التام القائم بين الطرفين . فالأراك موطن الظباء ، وهو الذى يحميها ويرعاها ويمدها بما تتطلبه عناصر الحياة والبقاء ؛ لذا فهى تشعر بالأمان فى هذا الأراك شعور الإنسان بالأمان فى وطنه وبين أهله . وإذا ما ابتليت الظباء بالابتعاد عن الأراك والعيش خارجه فإنها لن تكف عن الحنين إليه ، لأنها فى واقع حالها تحن إلى الأمان الذى فقدته . وأعتقد أن مثل هذا الأمان هو الذى كانت النساء العبشميات فى حاجة إليه ، كما أراد الشاعر أن يقول .

إن تعمق العلاقات فى صورة الأراك المشتركة بين الظباء والنساء يقود إلى أن الشاعر يسير فيها مساره فى الصورة السابقة عليها . وهذا طبيعى ؛ لأن الصورتين المرسومتين مكانيا هنا تنبثقان من موقف فكرى واحد . إن حاجة الشاعر والنساء العبشميات هى العودة إلى وحدة قريش بعد أن تناثرت أجزاء . ولهذا فإنه يرى وحدة أبناء هذه القبيلة قائمة فى وحدة التشابك والتلاحم التى فى الأراك ؛ فالوحدتان متفقتان على نحو يحيل التعدد فى واحد ، واختلاف الألوان فى لون هو اللون الأخضر - مع ما لهذا اللون من أبعاد رمزية فى خيال الإنسان المسلم آنذاك .

إن حركتنا داخل التشكيلين ، ورؤيتنا للترابط الذى أحدثه الشاعر بين العناصر فيهما تقودانا إلى حركة عقلية مركزية تمس واقع الشاعر ، وانعكاس الأحداث على سلوكه ، وموقفه بصفته إنسانا أدخل حلبة الصراع وأصبح يرى من خلالها أين يكمن الوجود ، وأين يختبىء العدم . لم يكن يفرق داخليا بين الثبات والتحول - حسب فهمه لها - وبين استمرارية الحياة وتوقفها . فانفعاله القوى مد الخيوط إلى نهاياتها حتى غدا يرى أن وجوده مدفوع بحركة التحول الجديد الغريب إلى حافة النهاية ، كما يرى فى الطرف الآخر وجودا حاقدا بدأ ينشأ ، وفى نيته أن يسلب الشاعر وقومه حقهم فى الملك :

حبذا العيش حين قومى جميع
لم تفرق أمورها الأهواء
قبل أن تطمع القبائل فى مـ
ـلك قريش وتشمت الأعداء

ولما كان المكان لا يتسع ، غالبا ، لوجودين متناحرين فإن مشاعر عنيفة كانت تتنازع الشاعر وتقوده إلى حد أن يرى دماره واقعا إن لم يواجه بالتحدى . وعلى الرغم من التشاؤم الذى كان يفجأ خياله كثيرا فإنه كان يملك بعضا من الأمل فى صحوة المنشقين - الأمويين - الذين كانوا السبب فيما يعانى ؛ إذ ما زال جانب منهم يحتفظ بالإحساس الذى لديه (النساء رمز لهذا الجانب) . وعلى الرغم من أن هذا الجانب ضعيف مظهرا ، فإن تأثيره قوى روحا ؛ ومن هنا طفق يرسم له صورة من التسامى الروحى - كما تشير الأبيات . وهكذا أصبحت مشاعر الشاعر

موزعة بين التوحد مع الإيجابية هنا ، والانفصال عن السلبية هناك . وهو ، في توحده وانفصاله ، يصدر عن ولائه للعشيرة والمبدأ القديم . وإذا أدركنا أنه في صورة (النساء - الظباء) كان ينشد الوحدة (الأراك) لا مع من يحبهم فقط ، ولكن مع من يعاديهم بعد عودة الصواب إليهم أيضا ، فإننا قد نعطى عداوته سمة الحب ؛ لأنه بدا وكأنه لم ينشد بالوحدة البقاء لنفسه فحسب ، ولكن لهؤلاء الأعداء أيضا . فانهيار المبادىء القديمة التي تمثلها قريش هو ، في نظره ، انهيار للجميع : الأعداء قبل الأحباء :

إن تودع من البلاد قريش
لا يكن بعدهم لحيى بقاء

لقد توحدت العناصر المختلفة في مقال ابن قيس الرقيات السابق ، وتكثفت في مكان واحد ، وقفت النساء منه في ناحية/والظباء في ناحية أخرى . وغدا كل منها يستقطب ما يلائمه ، وما يناظر غيره . وعندما نفتقد عنصرا ما في ناحية فإننا نراه قائما في المتماثل معه في الناحية الأخرى . فشجر الأراك الذي ذكر مع الظباء ، مثلا ، تماثل مع قريش المتحدة التي شكلت مركزية الوحدة الشاملة . وصفات الجمال والحياء والعفة التي ذكرت مع النساء ، أثارت في الذهن تلك البراءة الطبيعية الخالدة التي امتلكتها الظبية . وبهذا التقت العناصر المتماثلة فوق مكان قابل للإدراك ، ثم وجهت ، بتفاعلها ، الخيال كي يتجاوز إلى الأعماق البعيدة ، حيث يقيم المعنى الجمالي الداخلي .

قام التشكيل المكاني في هذا المثال إذن على أساس التماثل بصفته نوعا خاصا للتناظر بين العناصر المتشابكة ، وهو يلتقي في هذا مع المثال الآتي من ابن المعتز . قال :

سقاني وقد سلّ سيف الصبا
ح والليل من خوفه قد هرب
عقارا إذا ما جلتها السقا
ة ألبسها الماء تاج الحبب
فأصلح بيني وبين الزمان
وأبدلني بالهموم الطرب[١٥]

تمتد الخيوط من هذه الأبيات لتلتقى في تشكيلين مكانيين مركزيين هما : تشكيل الصباح/السيف . وتشكيل الحبب/التاج . وتقابل العناصر في هذين التشكيلين جاء على أساس تماثل الحد الأول مع الحد الثاني . ومن هنا تشابه البناء لهذه العناصر مع البناء الذي رأيناه في مثال ابن قيس الرقيات . يدخل في التشكيل الأول من مثال ابن المعتز عناصر مختلفة هي الليل الهارب ، والخمر التي جلاها السقاة ، والطرب الذي استبدل بالهموم ، والزمن الذي أصبح في صلح مع الشاعر ، أو بتعبير أدق الإنسان الذي يمثله الشاعر .

لو لم يسبق الشاعر الخمر - العقار ، لدخل النهار مع همومه ، لكن العقار المجلو صباحا غيّر الحال وحول الهم طربا وانتشاء .

إن توقفنا عند الجانب الأول من هذا التشكيل (الصباح/السيف ، والليل/الإنسان الهارب) يقودنا إلى الدهشة من موقف الشاعر فيه ؛ ذلك لأنه يطرح مسألة ليست مألوفة لنا : لماذا شبه الصباح بالسيف القاطع ؟ قد يكون من الأقرب إلى الألفة أن يشبه الصباح بما هو منير لا بما هو قاطع . من الممكن أن يجادل أحد في أن السيف لامع فلماذا نصر على أن الذي كان يقوم في ذهن الشاعر ، وهو ينظم هذه الأبيات ، هو الحد القاطع من السيف لا الجانب اللامع المنير ؟

يبدو أن خلو السيف من أية صفة في المثال المطروح للتحليل يجعله مؤهلا لأن يكون المادة المناسبة لتوحيد صفتي اللمعان والقطع معا . وفي هذا إشعار بأنهما لازمان هنا . لأنه إذا كان اللمعان هو السلاح الذي يهرب منه الليل مجازاً ، فإن مضاء السيف هو الذي يهرب منه الإنسان حقيقة . ويبدو أن الشاعر لا يريد أن يصور لنا هرب الليل فقط ، ولكنه يريد أن يدخل الإنسان في هذه المسألة الوجودية أيضاً . فهرب الليل وحلول الصباح لهما تأثير على نفسية الشاعر وأحواله هنا .

إن تجربة الشاعر في اللحظة الزمنية المختارة تبدو كأنها ليست تجربة عادية تفرح لمقدم الصباح ولزوال الليل ، وإنما هي تجربة مضادة ترى في الصباح سيفاً مصلتاً مرعباً . وهذا يعني أن الشاعر يتوحد مع الليل ويرتاح له أكثر من ارتياحه للصباح . وقد يبدو مثل هذا التأويل غريباً وبعيداً عن الإقناع ، لكن إذا ما تملينا الجانب الآخر من هذا التشكيل (الخمر المجلوة ، والزمن الباسم ، والطرب الحاضر ، والهم الغائب) اقتربنا من إدراكه والاقتناع به .

لو كان الشاعر مرتاحاً لمقدم الصباح لما كان بحاجة إلى الخمر لتجلو عنه الهموم ، أو لما كان هناك هموم تحتاج لأن تجلوها الخمر . لكن الشاعر جعل الإصلاح بينه وبين الزمان ، واستبداله الطرب بالهموم مقرونين إلى فاعلية الخمر المشروبة . وهذا يعني أن الهموم التي احتاج أن يجلوها جاءت مع الصباح ولم تكن في غيابه .

وإذا لجأنا إلى التركيب اللغوي ، لكشف هذه الحقيقة ، تبين لنا أن الجملة الأساسية فيه هي : (سقاني عقاراً) . وأن جملة (وقد سل سيف الصباح .. الخ) حالية تدل على اللحظة التي سقى الخمر فيها . فكأنها ، في الواقع ، السبب في هذه السقاية . إن لحظة ذهاب الليل ومقدم الصباح هي التي دفعته - كما يظهر - إلى أن يحتاج الشراب كي يزيل الهم الذي انتابه فيها ؛ فالصباح والهم ، إذن ، قرينتان ، والهم نفسه هو الذي

جعل الصباح ممثلا للشاعر بالسيف القاطع المرعب .

ولكن ما الذى دفع الشاعر إلى هذا الشعور الغريب ؟ قد تجد فى الأبيات القادمة جواباً عن هذا . قال :

وما العيش إلا لمستهتر
تظل عواذله فى شغب
يهم إلى كل ما يشتهى
وإن رده العذل لم ينجلب
فكم فضة فضها فى سرو
ر يوم ، وكم ذهب قد ذهب

فى هذه الأبيات تشكيل مركزى يجمع بين المستهتر والمجتمع ، ويضع خلفية لعلاقة أخرى هى علاقة الشاعر الملتزم بمجتمعه ، ولهذا يلتقى الشاعر والمستهتر عند حدود المجتمع :

المستهتر ——— الملتزم

المجتمع

ما دام هذا الشاعر يرى فى حياة المستهتر وسلوكه مثالا فإن موازينه فى الواقع غير عادية . ولا بد بالتالى من دوافع داخلية قوية تدفعه لأن يرى الأمور على غير طبائعها . ما يعشقه الشاعر فى حياة المستهتر هو حريته التى يحققها بالفعل (يهم إلى كل ما يشتهى . وكم فضة فضها ، وكم ذهب قد أذهب) ، دون الخضوع إلى الوازع الاجتماعى (وإن رده العذل لم ينجلب) ، لا تحكمه إلا رغبته فى الانعتاق والتحرر والممارسة الحقيقية لإرادة الذات وأهوائها . إن الذى ينقص الشاعر هو عجزه عن التحدى الذى يقوم به المستهتر ؛ فما يجتمعان عليه هو علاقة كل منها بمجتمع صارم يحاول إخضاع الفرد وإذلاله ؛ وما يختلفان عليه هو أن أحدهما رافض يتعلق بحريته الذاتية ، وثانيهما ملتزم خاضع تحكمه ظروفه . ومن هنا تغدو حركة الأول فى الزمن ملأى بالنشوة (سرور يوم) ، لأنها حركة باتجاه تحقيق الذات ، وحركة الثانى فى الزمن ملأى بالكآبة (سيف الصباح) ؛ لأنها حركة باتجاه الانفصال عن الذات . وعلى هذا تغدو حركة الأول منطلقة نحو الخارج الواسع فى حين تظل حركة الثانى التفافية فى الداخل . ويصبح الخارج الواسع المنطلق بالنسبة لها أمنية حالمة . وإذا كان النموذج الثانى يرى فى فاعلية الخمر جمالاً فلأنه قادر بها أن يهرب من ضغط الداخل إلى حرية الخارج . ومما يؤيد هذا وصف ابن المعتز ، ممثل هذا النموذج ، لمجلس شراب مع أصدقائه فى فلاة واسعة بعد رحلة صيد جميلة ، قال :

فظلت لحوم ظباء الفلاة
على الجمر معجلة تنتهب
فراحوا انشاوى بأيدى المدام
وقد نشطوا من عقال التعب
إلى مجلس أرضه نرجس
وأوتار عيدانه تصطخب
وحيطانه فرط كافورة
وأعلاه من ذهب يلتهب
فيا حسنه يا إمام الهدى
وخير الخلايق نفسا وأب

من الواضح أن الشاعر يصف الخارج وفى خياله صورة لداخل القصر الذى يسكنه . هؤلاء الأصدقاء يفعلون ما يريدون ، ويتركون لإرادتهم حرية التصرف ، يأكلون انتهاباً ، ويشربون نشاوى . والأكل والشرب فى داخل القصر بقواعد ، وضوابط . ثم إن الجمال الحقيقى لا يراه فى الزينة التى تزدان بها أرضية القصور أو حيطانها ، أو غناء المغنين فيها ؛ فكل هذه مظاهر للتكلف والاصطناع ، لكن الجمال الحقيقى هو فى الجمال الطبيعى الذى يمثله النرجس ، والكافور ، وأشعة الشمس ، واصطخاب عيدان الشجر . القبح هو ما يراه داخل القصور ، والجمال هو ما يراه خارجها . والمعاناة التى يقاسيها فى أن حياة القصور هذه هى الحياة التى يحياها ولا يستطيع عنها انفكاكاً إلا بخياله .

فى التشكيل الثانى (الحبب/تاج ألبسه الماء للخمر) ، من مثال ابن المعتز هذا ، تبرز فرحته بالخمر ، وبرؤية الملك الحقيقى فيها ، وبخاصة إذا ما قرنا بيت هذا التشكيل :

عقاراً ، إذا ما جلتها السقا
ة ، ألبسها الماء تاج الحبب

إلى بيت آخر قاله مادحاً فيه «إمام الهدى» :

إذا ما تربع فوق السرير
وبالتاج مفرقه معتصب

ففى «إلباس» التاج القائم فى البيت الأول ، وفى «اعتصاب» المفرق بالتاج فى البيت الثانى ، إشعار بالسلامة مع عالم الخمر ، والاعتلال مع عالم القصور . ولعل اختياره لكلمة «عقار» ، التى تعنى الخمر والدواء معا ، من بين أسماء الخمر الكثيرة ، انسياب غير واع لتبرمه بحياة التكلف والرسميات ، أو الأمراض الأخلاقية التى كان يراها داخل قصره . إن هذه الأجواء ، الغريبة – فى رأيه – عن صفاء الطبيعة الإنسانية وتحررها ، تشعره بأن قصره سجن كبير ، وبأنه عبد له أو سجين فيه . ومن هنا جاءت أحلامه ترود الأماكن الجميلة خارجه .

إن هذا يذكرنا بقولين عميقى الدلالة : أما أولهما فجاء على لسان الفيلسوف بول كلوديل عن ضوضاء باريس . قال : «حين

يتنابنى الأرق بسبب ضوضاء المدينة . . . ألعن حظى الذى جعلنى ساكن مدينة ؛ وفى مثل تلك اللحظة أسترجع هدوئى من خلال استعارات البحر »[16] . أما الثانى فجاء على لسان المصور الفرنسى المشهور دوجا (Degas)لأحد البورجوازيين حين سأله يوماً عن لوحة لأميرة تخرج من قصر أبيها : « ولكن لماذا تخرج هذه الفتاة ؟ فقال دوجاً : لأنها ليست متوافقة مع أرضية اللوحة»[17] .

وهكذا كان ابن المعتز يفعل ؛ لقد كان يعيد إلى نفسه ، بالخيال لا بالواقع ، « هدوءها » و « توافقها » .

■

وكما قلنا فقد حكم التشكيلين المكانيين السابقين ، عند ابن قيس الرقيات وابن المعتز ، أساس محورى هو عقد التماثل بين عناصر متماثلة . لكن العناصر فى تشكيلات مكانية أخرى تتجمع على لون محورى آخر «التماثل فى اللاتماثل» ، كما فى قول امرىء القيس :

وما ذرفت عيناك إلا لتضربى
بسهميك فى أعشار قلب مقتل[18]

فالتشكيل المكانى هنا قائم على أساس المماثلة بين الدمع / والسهم . وبالطبع ليس كل دمع سهماً ، ولكن خصوصية العلاقة بين الشاعر والفتاة هى التى أعطت هذا الدمع تأثيرا حاداً ، حتى غدا كالسهم المصوب ناحية القلب من المحب . وهذا يعنى أن المواقف الشعورية داخل الإنسان لحظة الإبداع هى التى تعطى الكلمات الشعرية معانيها الحقيقية . وبناء على ذلك ، تبتعد الكلمة عن معناها الحرفى لتتخذ بعداً آخر يجعل منها موقفاً أو موضوعاً أو حدثاً - كما وضح ذلك فى الأساس النظرى لهذا البحث .

وفى القلب تتغير طبائع الأشياء ؛ إذ قد يغدو فيه القبيح جميلا ، والعدو صديقاً ، تماما كما قال أبو الشيص الخزاعى بصدق :

١ - وقف الهوى بى حيث أنت فليس لى
متأخر عنه ولا متقدم
٢ - أجد الملامة فى هواك لذيذة
حبا لذكرك فليلمنى اللوّم
٣ - أشبهت أعدائى فصرت أحبّهم
إذ كان حظى منك حظى منهم

وهذا الذى أصاب أبا الشيص هو نفسه الذى ابتلى به امرؤ القيس ؛ لقد شفه هوى فاطمة حتى غدا معها الضعيف سلاحاً حاداً يخترق قلبه المقتّل (ولفظة المقتّل بالتشديد بائنة الدلالة على تكرار فعل القتل الذى يقوم به دمع الحبيبة) .

فالعلاقة التى يبرزها تشكيل (الدمع/السهم) تقوم على أساس الجمع بين عناصر غير متماثلة أصلا ، وذلك بفعل طاقات روحية قادرة على جمع المتناقضات ، وإيجاد التماثل فى اللاتماثل . وتخلق مثل هذه القدرة من القصيدة نظاماً مثالياً خاصاً لا يمكن إيجاده خارجها . وهكذا تتخذ العناصر داخل القصيدة سمات فذة فريدة تصل إلى حد رؤية «التجانس الكونى العام»[19] ، أو التمتع بالنظام المثالى الذى تطمح كل نفس إلى تحقيقه ، بدلا من الفوضى التى تعم كل ما حولها من أحداث الواقع ، وقضايا الحياة .

العلاقة فى تشكيل (الدمع / السهم) إذن علاقة بين عالمين متناقضين هما عالم الضعف وعالم القوة . ولهذا يغدو اتحادهما وتوافقهما فى هذا الشعر وأمثاله حافزاً لفكر المتلقى وانفعاله . لقد دفع الشاعر ، بهذا التشكيل ، الفكر الإنسانى لتعرّف هذا الوضع المدهش ، وللوقوف من خلاله على حقيقة إنسانية مهمة جدا ، هى : إمكان ضعف القوى أمام قوة كامنة فى الضعيف . فالرجل القوى الذى يتباهى بقوته الجسدية قد يتهاوى ذليلا أمام ضعف المرأة ، يستغيث ليُرحم . ومن الأمثلة الدالة على ذلك قول جرير الشهير :

إن العيون التى فى طرفها مرض
قتلننا ثم لم يحيين قتلانا
يصرعن ذا اللب حتى لا صراع به
وهن أضعف خلق الله إنسانا[20]

وهكذا تنقلب قوة الرجل ضعفاً وضعف المرأة قوة .

إن مثل هذا الوضع الخاص قد يدفع الإنسان للتفكير فى فلسفة القوة والضعف فى الوجود كله . فليست القوة أو الضعف دائما فى المظهر ؛ إذ ربما أدت القوة الظاهرة إلى أن يعرف الضعف حجمه الحقيقى ، وأن يتلمس إلى القوة ، فى صراعه من أجل البقاء ، وسائل أخرى ، ليست جسدية ، كوسائل الخداع الذكى والخبث الواعى . قد يلجأ فى استنزال القوة أسلوب المبالغة فى الضعف ؛ فهو أسلوب قادر فى أحيان كثيرة على إيصال الضعف غاية لا يستطيعها أقوى الأقوياء . وعلى العكس من ذلك ربما أدت قوة الجسد بصاحبها إلى الغرور أو الثقة المطلقة التى تعطل عنده تجربة الوسائل الأخرى ، أو التفكير فى درئها ، حتى يؤخذ على حين غرة ، ويقع فى حبائل ذكاء الضعيف . فالقوة هى قوة المخبر لا المظهر . وقد توصل الشاعر العربى عباس بن مرداس إلى هذه الحقيقة حين قال :

ترى الرجل النحيف فتزدريه
وفى أثوابه أسد مزير

ضعـاف الـطير أطـولهـا جسـومـاً
ولم تـطل الـبـزاة ولا الـصـقـور
لـقـد عـظم الـبـعـير بـغـير لـبّ
فـلم يـستـغـن بـالـعـظم الـبعـير
يـصـرّفـه الـصـبى بـكـل وجـه
ويحـبسـه عـلى الخـسـف الجـريـر(٢١)

يطرق تشكيل «التماثل فى اللاتماثل» قضايا الوجود المهمة ، فالحياة - كما يقول باشيلار - «تنبعث فى كل الأشياء عندما تتجمع التناقضات »(٢٢) .

لقد رأينا فى بيت امرىء القيس السابق لونا من هذه القضايا . وسنرى فى قول المتنبى القادم لونا آخر . قال من قصيدة يصور فيها بطولة سيف الدولة فى إحدى معاركه مع أعدائه :

نـثـرتهـم فـوق الأحـيـدب نـثـرة
كـما نثـرت فـوق العـروس الـدراهم(٢٣)

فالبيت يرسم لنا وضعين صوريين أساسهما علاقة مركزية بين القتلى والدراهم ، وتتجمع حول كل من هذين الموضوعين عناصر تجعله يقف فى موقع التضاد مع الآخر : القتلى المنثورون فوق الأحيدب / والدراهم المنثورة فوق أماكن من العروس . لكن جمعهـا فى خيال الشاعر على معنى التماثل ألغى حدود التنافر ، واستبدل بها انسجاماً وتوحداً . ذلك لأن حركة الشعور عنده هنا وهناك واحدة . ولكن كيف له أن يساوى بين هذه العناصر غير المتماثلة فى الشعور . إن ذلك قائم فى السياق العام الذى منه قوله :

ومن طلب الـفتـح الجليـل فـإنمـا
مفـاتيحـه البيض الخفـاف الصوارم

هناك موقف فكرى شعورى ينتظم تلك المساواة الداخلية لدى الشاعر : القبيح يغدو جمالاً إذا مـا كان فى خدمة هـدف جميل . فى مثل هذا الموقف تتساوى النشوة بمنظر القتلى منثورين فوق جبل لم يعد يتسع لهم (لفظة «الأحيدب» المصغرة توحى بضيق المكان على اتساعه) بالنشوة لدى رؤية الدراهم الجميلة منثورة فوق عروس جميلة أيضاً . ذلك لأن كل واحد من المنظرين يداعب منطقة الرضا من نفس الإنسان وعقله . إن مثل هذه الحالة قد مر بها الشعراء قديماً وحديثاً ، وصوروها على نحو ما فعل المتنبى ، مع احتفاظ كل منهم بطابعه الخاص . فهذا أبو تمام يترجم لنا تمتع المسلمين بمنظر الأفشين والنار تحرقه وتهدم أوصاله . قال :

رمقـوا أعـالى جـذعـه فـكـأنمـا
وجـدوا الهـلال عـشيـة الإفـطار
واستـنشـقـوا منـه قـتـارا نـشـره
مـن عـنـبـر ذفـر ومـسـك دارى(٢٤)

فالجسد الذى سودته النار وشوهته / تماثل / مع الهلال المرتقب بعد أن تجلى عشية الإفطار معلنا نهاية فعل جميل ، وبداية فعل جميل أيضاً . ورائحة التحريق مع كل ما بها من أذى / تماثلت / مع رائحة العنبر والمسك على ما بهما من زكاوة . لقد غدا موت الأفشين جميلا لأن النفس أرادته أن يكون كذلك ؛ فموته يعنى حياة جديدة لها . والنفس - فى مواضع أخرى - قد تنشد الموت لذاتها ، فترى وكأنها تعشقه وتخطو للقائه ، كما قال أبو تمام فى رثاء أحد الشهداء :

ومشـى إلى المـوت الـزؤام كـأنمـا
هـو فى محبـتـه إلـيـه خـلـيـل(٢٥)

وفى هذا توحد فى الموقف الفكرى بين نشدان الموت للذات ، ونشدانه للآخرين ؛ لأنه فى كل حالة اقتراب من غاية أسمى .

وفى هذا طرح وجودى عام لمسألة الحياة والموت . إنها مسألة اقترنت - كما رأينا - بقضية أخرى هى «القيمة» . ويربط كل من الموت والحياة بتحقيق «قيمة» ما فى المكان والزمان يعنى التعلق بمعنى إنسانى رفيع . وعند هذا المعنى الشمولى تتساوى الحياة مع الموت ؛ لأن كل واحد يمكن أن يحل محل الآخر ، إذا كـان فى حلوله خدمة لذلك المعنى ولتلك «القيمة» . فلما عرف المسلمون أن من أسباب بقاء «القيمة» لمبدئهم قتل الأفشين فرحوا لقتله ، ولما تأكد شهيد أبى تمام من أن موته يعنى تخليدا «للقيمـة» التى يؤمن بها ، أحبه وفرح بلقائه .

وكان قد فعل مثل ذلك الشاعر الجاهلى عروة بن الورد من قبل ؛ فقد جعل من حياته خادمة «للقيمة» الاجتماعية الرفيعة ، وفداء لها ، حين قال :

دعـيـنى أطـوّف فى الـبـلاد لـعـلنى
أفيـد غنى فـيـه لـذى الحقّ محـمـل
ألـيس عـظيـماً أن تـلمّ مـلمّـة
ولـيس عـليـنـا فى الحقـوق مـعـوّل
فـإن نحن لم نملك دفـاعـاً بحـادث
تـلمّ بـه الأيـام فـالمـوت أجـمل(٢٦)

مفهوم الجمال عند هذا الشاعر الجاهلى يرتبط بالعمل القيّم ؛ فما دامت الحياة قـادرة على تحقيق هـذا العمل فهى جميلة ومطلوبة ، لكنها إن عجزت عن ذلك فالموت أجمل منها بكثير . إن فى مثل هذا الفهم سموا مبكرا لإدراك قيمة الوجود والعدم حقا .

*

ومن التشكيلات المكانية الأخرى الممكنة ، مجموعة العناصر

«المتصاحبة» (coexistent)[٣٧] التي تبرز معا في القصيدة الواحدة ، ويكون لها علاقة تفعل في نمو الحدث أو المعنى وتعميقه . من ذلك قول حسان بن ثابت من همزيته التي هجا فيها أبا سفيان بن الحارث قبل فتح مكة ، ومدح فيها رسول الله ﷺ :

١ - عفت ذات الأصابع فالجواء
إلى عذراء منزلها خلاء
٢ - ديار من بني الحسحاس قفر
تعفيها الروامس والسماء
٣ - وكانت لا يزال بها أنيس
خلال مروجها نعم وشاء
٤ - فدع هذا ولكن ما لطيف
يؤرقني إذا ذهب العشاء
٥ - لشعثاء التي قد تيمته
فليس لقلبه منها شفاء
٦ - كأن خبيئة من بيت رأس
يكون مزاجها عسل وماء
٧ - على أنيابها أو طعم غض
من التفاح هصره الجناء
٨ - إذا ما الأشربات ذكرن يوما
فهن لطيب الراح الفداء
٩ - نوليها الملامة إن ألمنا
إذا ما كان مغث أو لحاء
١٠ - ونشربها فتتركنا ملوكا
وأسدا ما ينهنهنا اللقاء
١١ - عدمنا خيلنا إن لم تروها
تثير النقع موعدها كداء[٣٨]

في الأبيات ثلاثة تشكيلات مكانية مهمة : أولها الطلل /والمروج (بيت ١ ، ٢) ، وثانيها شعثاء/وطيفها (بيت ٤ ، ٥) ، وثالثها الخمر/والخيل (الأبيات ٩ - ١١) ، وهي تتساند وتتفاعل معا لخلق المعنى الشامل الذي يؤلفه تشكيل واسع قائم بين المكان بشكل عام ، والسماء بأمطارها ورياحها - كما سنرى .

أما التشكيل الأول فيعالج حال المكان في زمنين : الحاضر ، حيث المكان المندثر (الطلل) الذي مسته الرياح والأمطار (السماء) حتى بات خاليا ، والماضي عندما كان المكان مليئا بالحياة (الأنيس والنعم والشاء) والنماء والجمال (المروج الخضراء) .

أما التشكيل الثاني فتبدو فيه علاقة الشاعر بفتاته شعثاء وقد وصلت إلى نهايتها واقعا ، لكنها ، حلما ، ما زالت قائمة ؛ لأن طيف شعثاء يلاحق الشاعر (ما لطيف يؤرقني ؟) . وهذا يعني أن الشاعر هو الذي اختار القطيعة بإرادته ، على الرغم من أنه ما زال محبا لشعثاء عاشقا لها ، حتى إنه رأى في هذا العشق داء يصعب شفاؤه (بيت ٥) .

أما التشكيل الثالث فيبرز من خلال تعامله مع كل من الخمر والخيل ؛ مع عالمين متناقضين هما عالم الزيف (العبث والوهم ، الأبيات ٨ - ١٠) ، وعالم الحقيقة (العمل والفعل ، بيت ١١) .

ويبدو أن خلفية انفعالية عميقة الجذور كانت وراء هذه التشكيلات الثلاثة جميعا ، حيث ظهر الشاعر فيها موزعا بين عوالم متناقضة ، كالماضي والحاضر ، والحلم والواقع ، والعبثية والجدية . كأني بالشاعر يترجم ، صادقا ، حقيقة الصدمة التي هزته من أعماقه وحولته فجأة من عالم السراب (الجاهلية)/إلى عالم اليقين (الإسلام) . إن مثل هذا التحول بشرطه الزمني الفجائي قد يقطع الإنسان عن عالمه القديم ، لكنه لا يستطيع أن ينهي فورا ارتباطاته الشعورية ببعض أجوائه الحالمة كالخمر والمرأة ؛ فلهذه الأجواء اتصال مباشر بالنفس وأهوائها . ولذلك لابد للإنسان المتحول إلى عالم الجد من أن يقاوم رغباته الجامحة ، بقوة العقل والفعل لديه .

وهكذا كان تحول حسان من الجاهلية إلى الإسلام . كان في الجاهلية (الماضي) يعبث كثيرا فينال - كما ينال غيره - من متع الحياة ما يشاء : ينال من المرأة ما يشتهي ، ومن الخمر ما يريد ، ولكنه تعلم ، بعد إسلامه ، كيف يمكن للإنسان أن يعيش بعمله وقيمه ، فاقتنع - كما اقتنع غيره أيضا - وآمن كما آمنوا . لقد كان بلاؤه الحقيقي هنا في القدرة على التخلص من رواسب الماضي ، والتحول كلية إلى الواقع العملي الجديد . كيف يمكن أن ينتزع نفسه من ماضيها العابث ، وأن يعيش للمبدأ الجديد ينافح عنه ويفتديه ؟ من هنا كان هذان العالمان يقفان أمامه في طرفين متناقضين ، كل واحد منها يشده إليه : الخمر - عالم العبث - تفتح أمامه بابا واسعا من الوهم والخيال/والخيل - عالم الفعل والجد - توقفه على باب واسع من أبواب الجهاد . لقد كان ينظر إليهما من واقع المعرفة الإنسانية التي رسخها مجتمعه الجديد ، بل مجتمعه القديم أيضا . فالموازنة بين عالم العبث المتمثل بالخمر ، وعالم الفعل المتمثل بالخيل ، موازنة قديمة منذ العصر الجاهلي . وكمثال على الأول نورد قول مرقش الصغير في الخمر :

الرزق ملك لمن كان له
والملك منه طويل وقصير
فأول الليل ليث خادر
وآخر الليل ضبعان عثور
قاتلك الله من مشروبة
لو أن ذا مرة عنك صبور[٣٩]

ففى أبيات مرقّش تفسير لبعض ما جاء فى أبيات حسان ، فالعظمة التى تبعثها الخمر فى نفوس شاربيها (البيتان ٩ ، ١٠ من أبيات حسان) ، هى عظمة قصيرة الأجل ، زائفة لا تصمد أمام الواقع (أبيات مرقش الثلاثة) .

وكمثال على عالم الخيل نورد قول امرأة من بنى مخزوم :

قوم إذا صوّت يوم النزال
قاموا إلى الجرد الهاميم
من كل محبوك طوال القرى
مثل سنان الرمح مشهوم[٣٠]

فكل صفات الخيل توقفها فى الطرف المناقض لعالم الخمر . فهنا الحزم والقوة ، وهناك التراخى والدعة .

وعلى هذا تغدو أبيات حسان مؤشرا على تشكيل محورى واسع يضم الخمر والمرأة والمروج الخضراء (عالم العبث) فى جهة ، والأرض الخلاء والرياح والخيل (عالم العمل) فى جهة أخرى مضادة ، على أساس أن المكان الذى يواجهه الشاعر حاضرا ، هو مكان جديد قد خلا من عالم العبث بفعل الثورة الساحقة (الرياح والمطر السماوى) ، وأصبح مهيئا لحراثة جديدة أو عمل جديد تقوم به (الخيل) المصممة على تصفية حسابها مع كل قوة تقف فى طريق حرثها للأرض وغرسها إياها بأشجار ذات ثمر (إسلامى) تختلف تماما عن الثمر (الجاهلى) القديم :

عدمنا خيلنا إن لم تروها
تثير النقع موعدها كداء

ولعل اختيار الشاعر لصفة العذرية (عذراء) ، وإطلاقه إياها على المكان ، ذو دلالة نفسية وفكرية عميقة .

قد يعطى مثل هذا التحليل جوابا مقنعا عن سؤال كبير مقلق : كيف يحسان أن يصف الخمر وتأثيرها الجميل فى النفس والعقل فى أبيات ينشدها بين يدى الرسول (ﷺ) ، وهو صاحب الدعوة الإلهية التى تحارب الخمر وتحرم تعاطيها ؟

لقد طرح هذا السؤال نفسه فى الساحة الأدبية منذ القديم وأجيب عنه إجابات أشهرها أن الشاعر قال المقدمة الخمرية فى الجاهلية ، ثم أكمل بقية القصيدة فى الإسلام[٣١] . لكن هذا الجواب لا يلغى الإشكال القائم ؛ فلو سلمنا - جدلا - أن الشاعر قال المقدمة فى الجاهلية وبقية القصيدة فى الإسلام ، فإن إنشاده القسمين معا بين يدى الرسول يجعلها قصيدة واحدة ذات شعور واحد يسيطر على كل ما فيها من عناصر ، ويلغى - من ثم - مسألة الزمن فى نظم هذا القسم أو ذاك ، أو - على الأقل - لا يجعل لها تأثيرا فاعلا فى عملية التشكيل الشعرى . ولهذا يظل السؤال بحاجة إلى جواب منطقى ينسجم مع الرؤية المرتبطة بالأوضاع الشعرية «المتصاحبة» وتشابكها ضمن وجود مكانى .

إن المسألة - كما قد رأينا سابقا - ترتبط بالشعور الإنسانى فى التحول الذاتى من الوهم إلى الحقيقة ، ثم النظر ، فى لحظة زمنية واحدة ، إلى الطرفين - الماضى والحاضر - معا حتى يستطاع تجاوز التاريخ إلى الكشف عن حقائق فلسفية وجودية تعطى الأشياء صفاتها الجوهرية . إن مثل هذا التأمل التجريبى يجعل الخمر عند الشاعر عالما من الجمال ظاهرا ، لكنه عالم من الضياع مخبرا .

ومن تشكيل العناصر «المتصاحبة» ما نجده فى أبيات بشار بن برد التالية :

١ - وذات دلّ كأن البدر صورتها
باتت تغنى عميد القلب سكرانا
٢ - (إن العيون التى فى طرفها حور
قتلننا ، ثم لم يحيين قتلانا)
٣ - فقلت أحسنت يا سؤلى ويا أملى
فأسمعينى جزاك الله إحسانا
٤ - قالت فهلا فدتك النفس أحسن من
هذا لمن كان صب القلب حيرانا
٥ - (يا قوم أذنى لبعض الحى عاشقة
والأذن تعشق قبل العين أحيانا)[٣٢]

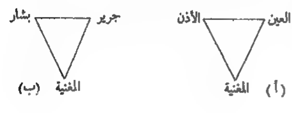
يحسن بنا - قبل الشروع فى التحليل - أن نعرف أن البيت الذى غنته الجارية أولا هو لجرير ، وأن البيت الذى غنته ثانيا هو لبشار نفسه .

إن تتابع الحركة النفسية لبشار فى الأبيات يثير بعض الأسئلة التى تمس جوهر القضية المثارة :

- هل جاء اختياره لبيت جرير عفويا ، أو أن وراء هذا الاختيار غاية أبعد ؟

- لماذا جعل المغنية تختار ، بعد بيت جرير ، بيتا من شعره هو بخاصة ؟ ولماذا نقل إحساسها الذى يشعر بأن بيته متفوق فى الحسن على بيت جرير (أحسن من هذا) ؟

قد تستطاع الإجابة عن كل هذه الأسئلة إذا نظرنا إلى العلاقات فى وضعين تشكيليين هما :



إن تملي التشكيل الأول (أ) قد يدفع العقل للتفكير في عالمين كان إحساس بشار بهما قوياً ، هما : عالم العميان (عالمه) ، وعالم المبصرين (عالم الآخرين) . وإذا كان حب المرأة يعنى تحقيقا إنسانيا لخصوبة الحياة ، وقيمة الاستمرار فيها عند الرجل ، فإن هذا الشاعر الأعمى مدفوع برغبة داخلية لأن يعيش هذا الحب خيالا كان أو واقعا . وتلزمه مثل هذه الرغبة أن يتجاوز عالم الإبصار ، وأن يواجه واقع العمى ليوجد له فيه أداة تعينه على تجريب العشق كما يجربه المبصرون . ومن هنا برزت فاعلية الأذن لديه . فإذا كان الآخرون يعشقون متأثرين بحور عين المرأة ، فإنه قادر على أن يحب متأثرا بعذوبة صوتها . ولهذا جاء تصوره للمرأة المثالية (يا سؤلى ويا أملى) مجسدا فى مغنية . وأصبح مطلبه منها صوتا يطرب أذنيه/لا جسدا يمتع ناظريه . كما غدت لغة الحب ، والصور الشعرية فيها بخاصة ، تشعر - فى مواضع متعددة - بحواس أخرى أبعد من حاسة البصر ، ومن ذلك قوله :

يا ليتنى كنت تفاحا مفلجة
أو كنت من قضب الريحان ريحانا
حتى إذا وجدت ريحى فأعجبها
ونحن فى خلوة ، مثلت إنسانا

قد يتبادر إلى وعى القارىء أنه أراد فى البيت الأول المنظر الجميل لكل من التفاح والريحان ، لكن كلمة «ريحى» فى البيت الثانى تدلنا على أن حاسة الشم هى التى حبكت هذه الصورة . صحيح أن كل الحواس تعبر عن حاسة البصر ، لكن الاهتمام يختلف حين تكون هذه الحاسة أساسية ، وحين تكون ثانوية .

وأما تملى التشكيل الآخر (ب) فقد يردّ التفكير إلى هدف يعتمد فى كشفه على قضية معرفية هى الصراع الذى كان فى زمن الشاعر بين الشعراء المحدثين والنقاد السلفيين[٣٣] . فحركة النفس خلال التركيب المختار للأبيات ، يشير إلى إحساس الشاعر بالتفوق ، أو إحساسه بتفوق الشعر المحدث . وهو إحساس يضع النقاد العرب الذين كانوا لا يرون فضيلة إلا للشعر القديم موضع الاتهام ، بل إنه قد يطعنهم فى أذواقهم طعنا جارحا حين يجعل المغنية ، التى قد تكون هنا رمزا للذوق المتحضر فى المجتمع العباسى ، هى التى تحكم على جمال شعره وتفوقه على شعر جرير (بيت ٤) . فقد يكون فى هذا إشعار بأن ذوق المجتمع العباسى تخطى أذواق النقاد السلفيين بكثير .

واتخاذ بشار هذا الموقف من القديم والجديد - إن صدق مثل هذا التحليل - يعد من البدايات المبكرة التى بلورها بعده أبو نواس وأبو تمام وغيرهما . فهم جميعا ينتصرون للجديد ، ولكن يختلفون فى طريقة المواجهة . والذى يبدو أن بشارا فى أبياته السابقة لم يشأ أن تبرز هذه المواجهة بشكل سافر ، لكنها - بلا شك - جاءت ، بطريقته اللا مباشرة ، أكثر قدرة على التعبير والتمثيل . وربما كان تحيره لبيت جرير ، وهو - كما وصف من نقاد كثر - أغزل بيت قالته العرب ، ثم إنطاقه المغنية بأفضلية بيته هو ، ورضاؤه عن هذا الحكم ، دليلا على المواجهة الفكرية غير المباشرة للخط المحافظ الذى انتهجه نقاد ذلك العصر . ومن نشوة الرضا بما قالته المغنية أجابها بما يرضيها :

فقلت أحسنت أنت الشمس طالعة
أضرمت فى القلب والأحشاء نيرانا

وهكذا التقى مسلك بشار الفنّى مع مسلك حسان قبله ؛ فكل منها توصل إلى المعنى العميق عن طريق الحركة الإبداعية بين العناصر «المتصاحبة» داخل النص الشعرى الواحد كما قد رأينا .

■

رأينا - من خلال النماذج المحللة - أن التشكيل المكانى الشعرى قد منح حواسنا القدرة على الإدراك الحدسى الذى تجاوزنا به سطوح المواد المتجمعة إلى الأعماق البعيدة المفتوحة على اللا محدود من الأمكنة . وبهذا تحققت الإمكانية التى أعطاها سانتيانا للمكان ، قال : « . . . من الممكن أن يتولد عندنا إحساس بالمكان بدون إحساس بأسواره التى تحدده ، بل إن هذا الحدس ذاته هو الذى يجعلنا نظن أن المكان لا متناه»[٣٤] .

والطاقة التى تعطى المكان كل هذه القدرة هى طاقة الخيال التى تتحول فيها الأشياء الصغيرة إلى عوالم واسعة ؛ فنفحة عطر ، أو أبسط رائحة - كما قال باشيلار - بإمكانها أن تخلق مناخا كاملا فى عالم الخيال ، وأقل صوت يمكن أن يمهد لكارثة[٣٥] .

ولهذا ربطوا المكان بالخيال ؛ فقال بعضهم : «المكان يدعونا للفعل ، ولكن قبل الفعل ينشط الخيال ، ينقى الأرض ويحرثها»[٣٦] . وقال آخر : «يمكن للمكان الأدبى أن يضم صورة كاملة للتناغم الكونى»[٣٧] . وقال ثالث : المكان هو المظهر التصويرى فى الأدب[٣٨] . ويرتبط بهذه العلاقة - علاقة المكان بالخيال - اتجاه باشيلار فى الاهتمام بظاهرية الخيال على أساس أن فهم ظاهرية الصورة الشعرية يمكننا من إعطائها تحليلا نفسيا كفؤا ؛ لأن الصورة - فى رأيه - تتجذر فى داخل القارىء - الناقد لتصبح وجودا جديدا فى لغة تعبر عنه بتحويلها إياه إلى ما فيها من أحلام وأفكار . ولهذا ميز بين صفة الوعى عند كل من الشاعر والناقد ؛ فوعى الأول فى رأيه وعى حالم ؛ أما وعى الثانى فوعى خلاق[٣٩] .

وبناء على هذا يصبح التشكيل المكانى تشكيلا صوريا ، وتصبح الأنواع الثلاثة لهذا التشكيل فى النماذج الشعرية المحلّلة أنواعا صورية يمتاز بعضها عن بعض فى نوعية العلاقة القائمة بين موضوعاتها . وهذا يعنى أن العلاقات فى الصور الفنية لا تعتمد على التشبيه أو التماثل فقط ، لكنها تمتد أيضا إلى عناصر بنائية أخرى تترابط معا بفاعلية «اللا تماثل» ، و «المصاحبة» ، بعد أن يضمها عمل شعرى واحد أبدعه انفعال متعقل انبثق عن الذات المبدعة فى لحظة من الزمن . وفى هذا تحقيق لتعريف باوند للصورة حيث قال : «الصورة هى التى تعرض مركبا عقليا وعاطفيا فى لحظة من الزمن»[٤٠] ، وقد فهم جوزيف فرانك الصورة من خلال هذا التعريف على أنها توحيد لأفكار وعواطف متفاوتة فى مركب معروض فى مكان ما وفى لحظة من الزمن ، وأن مثل هذا المركب المعروض فى مكان ما وفى لحظة من الزمن ، هو الذى يؤثر على حس القارىء فيمنحه الشعور بالتحرر المفاجىء من حدود الزمان والمكان معا[٤١] .

لقد التقت وظيفة الصورة هنا بوظيفة المكان الأدبى التى ناقشناها قبل قليل ؛ وفى هذا دليل كاف على تطابقهما .

٣

إذا كانت الصورة الفنية قد استوعبت صفات التشكيل المكانى - الطرف الأول فى تشكيل المعنى الشعرى ، فإن الإيقاع الموسيقى - كما سنرى - يستوعب صفات التشكيل الزمانى - الطرف الثانى فى التشكيل ذاته .

فالإيقاع الموسيقى فن زمنى ، وهذه - كما قيل - حقيقة لا تحتاج إلى سؤال[٤٢] . وقد اكتسب هذه الصفة الزمنية من خاصيته الموسيقية التى تعنى «الحركة عبر الشىء»[٤٣] . ويرتبط الإيقاع بالمعنى ارتباطا حيويا ؛ لأن الكلمات التى يبتدعها المعنى لا تنفصل عن أصولها الصوتية ، ولهذا قال بوب : «إن الجرس يجب أن يكون صدى للمعنى»[٤٤] .

حين يناقش النقد الحديث العلاقة بين المكان والزمان فى الشعر يقول : المكان جسد للزمان ، أما الزمان فهو روح المكان ، وهو الوجود غير الظاهر الذى يحيى تجربتنا[٤٥] .

ويبدو أن خاصيتى البروز للمكان ، والخفاء للزمان ، تنعكسان على دراسة كل منهما . لقد منحتنا صفة البروز فى التشكيل المكانى الوقوف عند عناصر شكلية حاولنا النفاذ من خلالها إلى أبعاد معنوية متنوعة تبعا لتنوع التشكيل الذى انتظمت فيه ، لكن الوضع فى الإيقاع يختلف ؛ لأن الحركة التى يسلكها عبر القصيدة هى حركة خفية كحركة الروح فى الجسد . ولذلك فإن صعوبات كثيرة تواجه أى دارس للإيقاع فى الشعر العربى ، وبخاصة فاعلية هذا الإيقاع فى تشكيل المعنى . قد نحس إحساسا قويا بهذه الفاعلية وتأثيرها فى تثبيت العمق المعنوى ، لكن دراسة الكيفية التى تؤدى فيها هذه الفاعلية عملها قد تكون بعيدة عن قدرتنا على الإحاطة بكل جوانبها ؛ إذ مهما حاولنا إدراك بعض الظواهر الإيقاعية وتفسيرها فإن ظواهر أخرى تظل بحاجة إلى إحساس خفى خاص بعيد عن أى تفسير ممكن . وعلى هذا ستكون محاولتنا هنا الوقوف على نماذج تمكننا من إدراك فاعلية بعض الظواهر الإيقاعية فى الشعر العربى القديم ، لكنها ليست شاملة لكل أشكال الإيقاع فى هذا الشعر . فهذه الأشكال كثيرة تتدرج من ملاحظة النغمة البسيطة فى الكلمة المفردة إلى النغمة الكلية فى القصيدة . ولذلك فإن الحاجة إلى متابعة التركيز على دراسة جوانب الإيقاع فى الشعر العربى من قبل النقد الجمالى ملحة بشكل كبير .

ستحاول هذه الدراسة أن تتناول الإيقاع فى بعدين :

أولهما : البعد الطولى linear ؛ وهو يعنى الحركة الترديدية التى تعبر الأشياء أثناء قراءتنا من اليمين إلى اليسار ، وتؤلف إيقاعا موضعيا .

وثانيهما : البعد الشاقولى vertical ؛ وهو يعنى الحركة التزامنية التى تعبر القصيدة من أولها إلى آخرها ، وتؤلف إيقاعا بنائيا[٤٦] .

شاقولية	حركة
طولية	حركة

ومن الأمثلة على البعد الإيقاعى الأولى قول أبى تمام :

السيف أصدق أنباء من الكتب
فى حدّه الحدّ بين الجدّ واللّعب[٤٧]

إننا نشعر ونحن نقرأ البيت أننا أمام نغمتين مختلفتين وزعتا على الشطرين : فالنغمة فى الشطر الأول بطيئة ، فى حين أنها فى الثانى سريعة . هذا على الرغم من أن الأحرف فى الشطر الأول ذات أصوات بمجموعها رقيقة(thin) ، بينما الأحرف فى الشطر الثانى ذات أصوات بمجموعها كثيفة (thick)[٤٨] . وهذا يعنى أن المعنى الداخلى هو الذى فرض السرعة عبر الأصوات الكثيفة ، والبطء عبر الرقيقة . الشاعر فى الشطر الأول يقرر حقيقة عامة بلغة هادئة غير قلقة ، لكنها هى الباعث على ما فى الشطر الثانى من توتر . لقد سرى هذا التوتر فى كل نبرة من نبرات الألفاظ التى ترابطت واتحدت فى مكان بدا كثيف النغمة قوى الحروف (الحاء ، والدال ، والجيم ، والعين) . ومما ساعد على هذا «تشديد» بعض الأحرف (الدال واللام) تشديدا متلاحقا ، وبخاصة تكراره ثلاث مرات مع حرف قوى هو الدال . إن هذا

يدفعنا إلى تلمس الجو العام للقصيدة التي كان البيت السابق فاتحتها .

القصيدة تنشأ وتنمو في علاقة جذرية هي العلاقة بين سيف المعتصم وكتب المنجمين . وهذه علاقة ترسم خطوطا متناقضة للأبعاد العميقة في الروح الاجتماعية التي كانت عليها نفوس المسلمين الموضوعين على محك الحرب : لقد كانوا منقسمين بين المستجيبين لدعوة الحرب إيمانا ، والمترددين خوفا ، بعد عمليات التشكيك التي مارسها المنجمون على ضعفهم . إنها علاقة يمكن لها أن تغدو علاقة عامة تبرز التمسك بالقوة العادلة ، أو الروح الانهزامية في الفرد تجاه التحديات التي يواجهها في الحياة . نستطيع أن ندرك من خلال هذا الجو أن الشاعر كان في الشطر الأول يتحدث نظريا عن الموازنة بين السيف والكتاب ، ومثل هذا الحديث النظري لا يحتاج إلى انفعالات قوية ، بل إلى تقريرات مبدئية . أما في الشطر الثاني فقد انتقل إلى الحالة التي تحمس لها ، وهي فاعلية السيف بخاصة ، لذلك بدا ينقل تأثيرها وحركتها التغييرية داخل الأشياء بانفعال شديد . ولو حاولنا رسم مسار اللسان المتردد بين الكلمات المجلوبة في الشطر الثاني لبرز هذا المسار شبيها بمسار السيف في ساحة الحرب ، يتردد نزولاً وارتفاعا بين الرؤوس . إن المطلب الإنساني في كلا الموقفين واحد ، وهو محاولة إزاحة كل الحدود التي تمنع حرية الإنسان وفاعليته من الانفتاح على اللامحدود واللامقيد في الحياة والكون .

لقد شكلت الموازنة بين الإيمان بالقوة العادلة ، والاستسلام للروح الانهزامية ، بعدا محوريا في قصيدة أبي تمام كلها ؛ ولذلك حلت نفسها في علاقات أخرى قادمة ، كالعلاقة بين الصفائح والصحائف في هذا البيت :

بيض الصفائح لا سود الصحائف في
متونهن جلاء الشك والريب

الجديد في هذه العلاقة هو أن الكلمتين مؤلفتان من أحرف واحدة ، مع بعض الاختلاف في التركيب ؛ فقد تحرك حرف (الحاء) من الآخر في كلمة (الصفائح) إلى الوسط في كلمة (الصحائف) . لكن هذا التحرك البسيط - على المستوى الصناعي - أدى إلى اختلاف كبير في مجال الفكر . فإذا كانت الصفائح تمثل عدالة القوة وشرعيتها في خدمة الخير ، فإن الصحائف تؤلف وجه الحياة الآخر الممثل بالانهزامية والعبثية . قد يصل التفكير المتبصر بصاحبه إلى رؤية أن الشر والخير نبعا من مصدر واحد ، وتوجّها نحو غاية واحدة هي امتلاك الإنسان في وجوده على أرضه ؛ لكنهما - مع ذلك - ابتعدا الواحد عن الآخر كثيرا ، حتى كادا لا يلتقيان ، وإذا هما التقيا فعلى التناشز والتنافس . والغريب أن كل واحد من هذين المتضادين لازم للآخر ، لا يستطيع العيش بدونه . إنهما وجهان لعملة واحدة ، هي عملة الحياة الإنسانية الغريبة التكوين . وعلى هذا تغدو رؤيا الشاعر لهما من خلال الاجتماع على نوعية الأحرف والاختلاف في التشكيل (الصفائح - والصحائف) ، رؤيا فكرية صافية عميقة ، تبتعد كثيرا عن مسألة الزينة المصطنعة .

ومن الأنواع الأخرى التي يستوعبها هذا الإيقاع الترديدي (الطولي) المثال الآتي لعبيد الله بن قيس الرقيات من قصيدته السابقة الذكر . قال في مدح مصعب بن الزبير :

وقتيل الأحزاب حمزة منا
أسد الله والسَّنَاء سناء
والزبير الذي أجاب رسول اللـ
ـه في الكرب والبلاء بلاء

ثم قال في هجاء الأمويين :

إن لله در قوم يريدو
نك بالنقص والشقاء شقاء[٤٩]

إن الشاعر في مديحه وفي هجائه هنا يلغي أبعاد الزمن المادية ، ويركز اهتمامه على الفعل الإنساني الواحد المتكرر .

فهو ، من جهة ، يوحد بين قريش والإسلام ؛ وذلك بإيجاده علاقة بين حمزة ونور الرسالة - السناء سناء . ثم بين الزبير والرسول في خدمة الرسالة - البلاء بلاء .

وهو ، من جهة أخرى ، يوحد بين الأمويين والضلال ؛ وذلك بعقد مقارنة بين ما يفعله معاوية والأمويون في الإسلام ، وما كان يفعله أبو سفيان قبل إسلامه من فساد - الشقاء شقاء .

وهكذا يتكرر الفعل الإنساني حسب المعدن المنبثق منه : فالمعدن الشريف قاعدة لانطلاق الشرف وحركته المكررة في كل زمان ومكان . أما المعدن الخبيث فقاعدة لانطلاق الخبث وحركته المكررة في كل زمان ومكان أيضا .

إن هذا الجو العملي الخاص الذي اكتسبه الشاعر من التجربة والتاريخ ، كون عنده موقفا فكريا من الإنسان ؛ وتكرار فعله الوجودي في الحياة (تتمثل بالإيقاع) ضمن فيه استجابة المتلقي لشعره . فبينما يقف السناء والبلاء فعلين متكررين في جهة ، يقف الشقاء فعلا مناقضا في الجهة الثانية . أما الزمن فهو الظرف الحافظ لصراعهما ، والمسجل لمسارهما الذي يؤلف تكراره إيقاعا مثيرا .

وهكذا أدى الإيقاع في أبيات ابن قيس الرقيات ما أداه الإيقاع عند أبي تمام في بيتيه السابقين . لقد أبرز المثالان لنا هذا الإيقاع

إبرازا مكانيا ، لكنها حفزا فكرنا إلى تجاوزه والامتداد إلى الحقائق الإنسانية المتناقضة . وعلى كل فقد ابتعد الإيقـاع فيهما كثيرا عن كونه صفة صناعية تقع خارج التجربة المتوترة .

*

أما فى التشكيل التالى - التشكيل الشاقولى - فنحتاج إلى الاعتماد على النظام العروضى التقليدى ، بالرغم من الإحساس بأنه غير كاف[٥٠] ، فهو - بالرغم من نواقصه - مؤهل لإعطائنا مؤشرا على الحركة الكلية باختلاف إيقاعاتها داخل القصيدة بعامة .

ما دام الشطر[٥١] هو أساس التكرار فى القصيدة كلها فبإمكاننا أن نجعل منه الدائرة الوزنية التى نراقب حركتها ، واختلافها ، وطريقة توزيعها .

لقد لاحظت من تحليل مجموعة نصوص قديمة ليست قليلة[٥٢] ، أن الشاعر العربى القديم كان يحقق «موسيقاه الخاصة» فى البحر التقليدى عن طريق تفرده فى عملية الدوائر الوزنية . وقد عزز هذا رأيا كنت ذهبت إليه منذ خمس سنوات فى بحثى عن «الصورة الفنية عند أبى تمام»[٥٣] .

إن هذه الخصوصية لا تبرز اختلاف الشاعر عن غيره فحسب ، ولكنها تمنحه فرصة المخالفة بين القصائد التى ينظمها على بحر واحد أيضا . ومما لاشك فيه أن المعنى الداخلى العميق ، الذى يؤلف فكر الشاعر وانفعاله لحظة الإبداع ، هو الذى يتحكم - لا شعوريا على الأغلب - بعملية التوزيع هذه .

ولرؤية هذا عمليا نقارن بين قصيدة امرىء القيس ومطلعها :

أمـاوىّ هـل لى عنـدكم من معرّس
أم الصّرم تختارين بـالوصـل نيئس[٥٤]

وقصيدة ضابىء بن الحارث بن أرطاة البرجمى ، ومطلعها :

غـشيـت لـليـلى رسـم دار ومـنـزلا
أبى بـاللّوى فـالتّبـر أن يتـحـوّلا[٥٥]

جاء اختيار هاتين القصيدتين هنا لأنهما ، من جهة ، تتفقان على صورة واحدة هى صراع الثور والكلاب[٥٦] (وهذه الصورة هى التى تؤلف التشكيل المكانى السابق الذكر) ، وعلى بحر واحد هو «الطويل» ، ثم لأنهما ، من جهة ثانية ، تختلفان فى طريقة حل هذا الصراع ، وفى عملية توزيع الدوائر الوزنية تبعا لذلك . ونبدأ الآن برسم خطوط عامة لحركة الصورة داخل الكل . ونتلوه برسم عام لحركة الإيقاع الكلى ، ثم نحاول تحليل ذلك كله .

أما فى حركة الصورة داخل الكل (التشكيل المكانى) فنجد التالى :

أما فى حركة الصورة داخل الكل (التشكيل المكانى) فنجد التالى :

الحركات	امرؤ القيس	البرجمى
الحركة الأولى (المقدمة)	- خرج الشاعر من عند ماوية (رمز قبيلته) مطرودا ، بعد مرحلة قاسية من الشك . الأبيات : ١ - ٢ .	- عاد الشاعر إلى ليلى (رمز قبيلته) كى يدمر أعداءها ويحوّلها إلى سابق عهدها من التوحد والإباء (الأبيات ١ - ٤) .
الحركة الثانية (الصراع)	- التقى فى أثناء خروجه مطرودا بجماعة الكلاب فظلت تطارده وهو هارب من أمامها حتى تعبت فتراجعت عنه . الأبيات ٣ - ١١ .	- التقى ، فى أثناء عودته إلى قبيلته ، بجماعة الكلاب التى طاردته لكنه تحول إليها وقتلها واحدا واحدا . الأبيات ٥ - ٣٦ .
الحركة الثالثة (النهاية)	- وقف ، بعد تراجع الكلاب ، يتأمل واقعه . الأبيات ١٢ - ١٣ .	- وقف ، بعد قتله الكلاب ، يتأمل حسن صنعه . الأبيات من ٣٧ - ٣٩ .

وأما فى الدوائر الوزنية وتوزيعها فنجد أن كل واحد منها يستخدم خمس دوائر وزنية ، لكنه يختلف عن الآخر فى درجة اهتمامه بهذه الدوائر ، وتوزيعها على جسم القصيدة ككل ، كما يبين الجدولان التاليان :

(أ) جدول بالدوائر الوزنية ودرجة اهتمام كل منهما بها

الدوائر ورموز تفعيلاتها	ترتيب ورودها في قصيدة امرىء القيس	ترتيب ورودها في قصيدة البرجمى
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن/1 2 1 4	١	٤
فعولن مفاعلين فعول مفاعلن/1 2 3 4	٢	٢
فعول مفاعلين فعولن مفاعلن/3 2 1 4	٣	١
فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن/1 4 1 4	٤	٥
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن/3 2 3 4	٥	٣

(ب) جدول يبين تشكيل الإيقاع (التشكيل الزمانى وفقا لشكيل الصورة (التشكيل المكانى) السابق :

الحركات	توزيع الدوائر على الأبيات	
	امرؤ القيس	البرجى
الحركة الأولى (المقدمة)	٢/١ ، ٢/٢ الأبيات ١ - ٢	٢/١ ، ١/٣ ، ٤/٣ ، ٢/٤ الأبيات ١ - ٤
الحركة الثانية (الصراع)	٣/٢ ، ٤/١ ، ٥/٥ ، ٣/٥ ... الخ الأبيات ٣ - ١١ .	٢/١ ، ٢/٣ ، ٤/١ ، ٢/٤ ... الخ . الأبيات ٥ - ٣٦ .
الحركة الثالثة (النهاية)	٢/١ ، ٢/٢ . الأبيات ١٢ - ١٣	٤/٣ ، ٤/٣ ، ٤/٣ الأبيات ٣٧ - ٣٩ .

يجدر بنا ، ونحن نحلل الجداول الثلاثة السابقة ، أن نركز ، لاستكناه المعنى ، على العلاقات أو العناصر الموسيقية «المتزامنة» . لقد كان «التزامن simultaneity » يشكل منطلقا جيدا لقراءة المعانى المختبئة خلف التشكيل المكانى ، وهو مازال هنا يؤلف قاعدة قوية لربط الإيقاع أو التشكيل الزمانى بالمعنى الكلّ للقصيدة .

برزت ، فى توزيع الدوائر الوزنية على الحركات فى المثالين ، مسألة مهمة هى اختلاف هذا التوزيع عند كل من الشاعرين ؛ فقد تشابهت حركة المقدمة فى مثال امرىء القيس مع حركة النهاية ، فى حين اختلفت الحركتان عند البرجى .

قد يكون السبب فى ذلك التشابه عند امرىء القيس أن الشاعر - أو الإنسان الذى أبرزته قصيدته - وقف فى نهاية الصراع موقفه فى بدايته ؛ فبداية القصيدة تشير إلى القلق الكبير الذى انتابه بعد جفاء ماوية (حبيبته أو قبيلته) له ، ونبذها إياه ؛ ولذلك ارتحل . ثم جاءت الكلاب تؤكد قلقه وخوفه من التغريب والوحدة . ولما لم يقتلها أبقى على القلق داخل نفسه ، لذلك كانت نهاية الصراع عنده بداية لصراع جديد قادم . لقد استحضر فى النهاية جو البداية ، وعاش هذا الجو بكل جوانحه . من هنا جاء الإيقاع فى الموضعين متشابها .

أما البرجى فقد جاءت نهاية قصيدته منسجمة الإيقاع ، تكرر دائرتين فقط فى ستة أشطر ، خلافا لمقدمتها ، وقد يكون السبب فى أنه استطاع ، على عكس امرىء القيس ، أن يقتل الكلاب ، وأن يقتل معها القلق فى نفسه . وبذلك أصبح منسجم الداخل ، يسيطر على إيقاعه جو التوافق ، فجاء إيقاع النهاية مصورا ذلك ومكرّراً إياه .

أما فى الحركة الثانية - حركة الصراع - فنلاحظ أن تشكيل الدوائر فى المثالين مبنى على التكثير والتنويع . وأعتقد أن لهذا ارتباطا أساسيا بقضية الانفعال الحاد الذى يواكب هذا الجو .

نخلص من هذا إلى نتيجة عامة هى أن تشكيل الدوائر الوزنية داخل القصيدة يعطينا «إيقاعا بنائيا» ، أو «نسيجا texture » بلغة الموسيقيين[٥٧] ، يتلاءم نوعيا مع طبيعة المعنى الداخلى للشاعر ، ويعمل بطريقة خفية على تسريب هذا المعنى إلى دواخلنا - أرواحنا وعقولنا - نحن المتلقين وتثبيته فيها . إن سماعنا الداخلى لنظام هذا الإيقاع البنائى عبر القصيدة يمنحنا القدرة على رؤيا المعنى الشامل لها . قال فراى : حالما نسمع بعقولنا كل القصيدة دفعة واحدة تكون قد رأينا معناها[٥٨] . وأعتقد أن هذه مهمة البعد الشاقولى للتشكيل الزمانى فى الشعر .

٤

رأينا فى مناقشاتنا السابقة أن المكان فى الأدب يحتاج إلى الزمان ، لأنه يتشكل فيه ويتحرك بحركته عبر أشيائه ، وأن الزمان - مقابل ذلك - يؤلف من مجموع الأصوات الرفيعة «مكانا نغميا»[٥٩] تعرضه الأذن متحركا عبر المكان ، فيدرك ويفكر بأبعاده وعلاقاته . وقد دفعت مثل هذه العلاقة التلاحمية بين المكان والزمان بعضا من الدارسين إلى أن يعقدوا ترابطا بين الصوت والألوان . فالحروف الصائتة الأمامية ترتبط - عندهم - بالموضوعات الرقيقة المشرقة ، فى حين ترتبط الحروف الصائتة الخلفية بالموضوعات الثقيلة البطيئة المظلمة[٦٠] . ويذكرنا هذا بالإيقاع الخفى المتحرك وسط ألوان اللوحة الفنية . قيل «بل إن المرء ليستطيع القول بوجود عنصر زمانى معين فى التصوير ؛ إذ إن النسب المكانية تكتسب قيمة زمانية حين تعمل بعض المساحات على اجتذاب العين مدة أطول من بعضها الآخر ، وبذلك يكون فى اللوحة نوع من الحركة الصامتة التى يتمثل فيها الإيقاع[٦١]» . وهذا يعنى - ببساطة تامة - أن كلا من الزمان والمكان فى الشعر لازم للآخر ، ولا نستطيع - بناء على هذا - إلا أن نتعامل مع هذين الجانبين المهمين فى تشكيل المعنى الشعرى على أساس أنهما عاملان متفاعلان يحدثان النظام فى العناصر المتشابكة التى تعمل ضمن الوحدة العامة ، وهى محتفظة باستقلالها الخاص ، لا على أنها متناقضان تتجمع حولها العناصر بشكل انفصالى انعزالى تفككى .

إذن فنحن بحاجة إلى مصطلح آخر يمنحنا القدرة على رؤ يتهما معا متفاعلين متساندين . ولعل مصطلح «بنائى tectonic » -

كما يقترح ميشيل - هو المؤهل لتحقيق تلك الرؤية بصورة دالة وشاملة . وهو يعتقد أن اللغويات الحديثة ، إن كانت علمتنا شيئا فإنها علمتنا أن مفهوم «البنية structure » يعنى إيجاد مركزية لكل المستويات اللغوية المهمة ، لكنه يعتقد أيضا أن نجاح مقاله الذى ضمنه مفهومه الخاص للبناء tectonic هو فى جعل القارىء عاجزا عن فصل البنية structure عن المكان . وأعتقد أنه معنىّ هنا بنقل المصطلح من اللغة إلى الأدب ، على أساس أن الأدب يتميز عن اللغة - عنده - فى ميله إلى إبراز شكل جمالى خاص ، هو البنائى tectonic الذى يتخذ شكل «شبكة متناسقة symmet-rical» ، وهذا يختلف عن الشكل «الطولى» الذى يتخذه كل من النثر والفلسفة ، والحديث البسيط[٦٢] : انظر الشكلين :

(أ) الشكل الطولى

(ب) الشكل البنائى

نستطيع - من جانبنا - الركون إلى هذا المفهوم لتفسير التقاء التشكيلين : الزمانى والمكانى وتفاعلهما فى الحدود التى رسمناها سابقا «لتزامن» عناصرها المختلفة ، ومشاركتها فى خلق معنى القصيدة المتكامل .

وسنحاول تحقيق مفهوم هذا الشكل البنائى التكامل عمليا من خلال قصيدة عربية للشاعر أبى فراس الحمدانى ومطلعها :

مــازال مــعــتـلـج الـهــمـوم بـصـدره
حتى أبـاحـك مـا طـوى من سـره[٦٣]

بحر هذه القصيدة هو الكامل ، وقد استخدمت منه ثمانى دوائر وزنية اختلفت فى عدد التكرارات داخل القصيدة وجاءت كالتالى :

الدوائر	التفعيـلات ورمـوزها		عدد التكرار فى القصيدة
١	مُتْفاعلن مُتَفاعلن مُتْفاعلن ،	221	٠٩ مرات
٢	مُتْفاعلن مُتَفاعلن مُتْفاعلن ،	121	١١ مرة
٣	مُتَفاعلن مُتَفاعلن مُتْفاعلن ،	122	٠٤ مرة
٤	مُتَفاعلن مُتَفاعلن مُتَفاعلن ،	222	٠١ مرة واحدة
٥	مُتْفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعلن ،	111	٠٣ مرات
٦	مُتَفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعلن ،	112	٠٤ مرات
٧	مُتَفاعلن مُتْفاعلن مُتَفاعلن ،	212	٠٥ مرات
٨	مُتْفاعلن مُتْفاعلن مُتَفاعلن ،	211	٠٣ مرات

وقد جاءت أعداد الدوائر هذه مختلفة التوزيع على أبيات القصيدة ، كما نلاحظ فى خمسة عشر بيتا متتالية اقتطعتها من القصيدة ذات الواحد والعشرين بيتا ؛ لأننى وجدت أنها تمثل المناقشة حول القصيدة كلها .

الأبيـات	التوزيع الدوائر
١ - مـازال مـعـتلج الهـموم بصـدره	
حتى أباحـك مـا طوى من سـره	٢/١
٢ - أضمرت حبك والـدموع تـذيعه	
وطويت وجدك والهوى فى نشره	٣/١
٣ - تـرد الـدمـوع لما تجنّ ضلوعـه	
تـترى إلى وجنـاتـه أو نـحـره	٢/٤
٤ - من لى بعـطفة ظـالم ، من شـأنـه	
نسيـان مشتغل اللّسـان بـذكـره	١/٢
٥ - يـا ليت مؤمنـه سلوّى ، مـادعت	
ورق الحمـام ، مؤمنى من هجـره	٢/٢
٦ - من لى برِدّ الـدّمع قسرا ، والهوى	
يغدو عليه ، مشمّـرا ، فى نصره	٢/٥
٧ - أعيـا علىّ أخ وثـقـت بـودّه ،	
وأمنت فى الحـالات عقبى غـدره	٦/١
٨ - وخبرت هذا الـدهر خبرة نـاقـد	
حتى أنسـت بخـيـره وبشـرّه	١/٧
٩ - لا أشترى بعد التجـرّب صاحبـا	
إلا وددت بـأنـنى لم أشـره	٢/٨
١٠ - مـن كـل غـدار يقـرّ بـذنـبـه	
فيكـون أعـظم ذنبـه فى عـذره	٣/٨
١١ - ويجىء ، طـورا ، ضرّه فى نفعـه	
جهلا ، وطورا ، نفعـه فى ضره	٥/٦
١٢ - فصبـرت لم أقـطع حبـال وداده	
وسترت منه مـا استطعت بستـره	٧/٧
١٣ - وأخ أطـعـت فـما رأى لى طـاعتى	
حتى خرجت ، بـأمره ، عن أمره	٢/٣
١٤ - وتـركت حلو العيش لم أحفل بـه	
لّـمـا رأيـت أعـزّه فى مـرّه	٢/٦
١٥ - والمـرء ليس يبـالـغ فى أرضـه ،	
كـالصّقر ليس بصـائـد فى وكـره	٢/٢

لقد أوجدت الحركة الزمنية داخل القصيدة توافقا إيقاعيا (نقرات زمنية متساوية) فى البيتين الخامس والخامس عشر ؛ فكل منهما يكرر الدوائر الوزنية التى يكررها الآخر (٢/٢ : ٢/٢) .

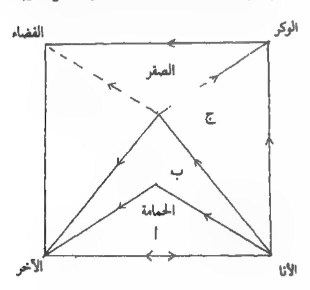
ولدى إمعاننا فى مركزية التشكيل المكانى نرى أن هذه المركزية تكمن فى هذين البيتين ؛ فثنائية الحمام/الصقر تمتد لتشكيل شبكة من العلاقات التى تؤلف بمجموعها المعنى التكاملى للقصيدة كلها . وهى تبرز ثلاث علاقات أساسية من خلال ارتباطها بثنائية إنسانية أخرى هى الأنا (الشاعر)/والآخر (الصديق) :

الأولى علاقة الأنا بالحمامة/والصقر . فالأنا تمثل دور الحمامة الخالد فى الحنين إلى الآخر حتى مع غدره وظلمه وهجره ، وهذا ما برز عند الشاعر ممثلا بالدمع . وعند الدمع تنشأ علاقة جديدة هى الصراع القائم بين الداخل/والخارج . فالداخل (الهوى) مختبىء تعالج فيه الأنا آلامها وحدها/لكن الخارج (الدمع) يكشفها ويفضح أمرها . ثم تنعكس الآية فيراد للخارج أن يتماسك وأن يغور فى الداخل . لكن الداخل «يغلو عليه» فيخرجه . ويظل الصراع بين الحركة إلى الداخل والحركة إلى الخارج عند الأنا يؤثر فى الجسد والروح حتى تثور الذات على نفسها وينقلب سلوكها إلى الضد تماما - كما سنرى .

الثانية علاقة الآخر بالصقر والحمامة . فبينما كانت الأنا تمثل دور الحمامة الوديعة ، كان الآخر يمثل دور الصقر المتغطرس . لقد منحه تسامح الحمامة وصبرها وإقبالها عليه (الأبيات ٤ ، ٥ ، ١٢) غرورا ونفورا وهجرانا (الأبيات ٤ ، ٥ ، ٧) . وقد تحول الحب الذى تتوقعه الورقاء من الصقر إلى شر يؤذيها ويؤلمها (بيت ١١) . ولم يكن أداه لها فى تمثيله دور الصقر فحسب ، ولكن فى تمثيله دور الحمامة أيضا . فإذا كان دور الصقر جسد عنده القوة فى الغدر فإن دور الحمامة جسد الرقة فى صلف مؤذ . لقد غير بسلوكه القبيح سمات الأشياء ، حتى غدت القوة والرقة على غير الجمال المألوف فيها ، وكذلك أصبح الصقر غير الصقر ، والحمامة غير الحمامة . وبذلك دفع الأنا إلى مراجعة المواقف من جديد ، وإلى أن تسلك سلوكا آخر مختلفا .

الثالثة : علاقة الأنا بالصقر والوكر . كانت صفتا القسوة والصلف اللتان مارسهما الآخر (الصقر) على الذات (الحمامة) مؤذية من جانب ، لكنها كانت ، من جانب آخر ، مفيدة . والسبب أنها حققتا عمليا مضمون القول المشهور (رب ضارة نافعة) كما أشار الشاعر نفسه فى البيت الحادى عشر . لقد هيجتا الصقر النائم فى أعماق الأنا (بيت ١٣) فخرج يقضى على التردد والضعف . لم تعد الأنا بحاجة إلى أن تعالج همومها بعد أن تساوى الداخل عندها بالخارج فى الكشف والتحول إلى الانطلاق والانعتاق (بيت ٩) . كل شىء أصبح يتحرك جهة الخارج متحررا من قيود الذات . فالصديق الذى كانت الأنا ترتد إليه محاولة الاقتراب منه فيعييها ذلك ، تخطت دائرته الآن ، وأصبحت تتحرك خارج هذه الدائرة ، متحررة من أوامرها أو قيودها (بيت ١٣) .

لقد توحدت الأنا بالصقر فى الحاجة إلى استمرارية الحياة فى أمكنة تتوامم فيها الأشياء مع الرغبات والأمانى . وأيقظت هذه الحاجة فى كل منهما هاجس النزوع إلى حيث الأرض التى يمكن أن يجد فيها الإنسان حلم الحياة . وقد كلفهما هاجس النزوع هذا ، التخلى عن موطن الراحة (وكر الصقر ، وأرض الأنا) ، والتحول إلى مكان بعيد (فضاء مجهول) ، يجمع العزة إلى الألم ، والمرارة (البيتان ١٤ ، ١٥) . وتعود هنا إشكالية الداخل/الخارج من جديد ؛ فعلى الرغم من أن فى هذا التحول ألما لخارج الإنسان (جسده) ، فإن الإنسان يتجاوز هذا الألم إلى راحة دائمة فى داخله (روحه) . فالأنا مؤمنة بأن جهد الخارج يقود إلى إلغاء الألم فى الداخل . فما كانت تعانى منه فى علاقتها السابقة بالآخر هو أن راحة الخارج تبعث ألما عميقا فى الداخل . وحين تحولت الأنا أرادت أن تنال فاعلية التحول هذا ، فكان عليها أن تغيّر وضعَها كله فتقلبه رأسا على عقب ، وذلك كى تغدو راحة الداخل عندها قادرة على أن تحول المرارة فى الخارج إلى حلاوة ثابتة (العزة) . (انظر العلاقات الثلاث المتشابكة فى الشكل التالى) :



هكذا كانت الحركة فى التشكيل الزمانى مؤشرا إيجابيا على مركزية التشكيل المكانى فى هذه القصيدة حين ساوت فى الإيقاع (النقرات الزمنية المتكررة) بين بيت الحمام وبيت الصقر . وأعتقد أن السبب فى ذلك يرتد إلى ما قلناه سابقا من أن الزمان روح المكان المتحركة فى ثنايله . وقد يصدق مثل هذا التفسير على مساواة أخرى فى البيت الثانى عشر ؛ فالفعلان «صبرت ....» و«سترت ....» المنبثقان من هدف نفسى واحد خرجا لتحدّى النقرات الزمنية التوقيعية ، فى محاولة خفية منها للمعادلة بين حركتى الداخل والخارج عند الشاعر .

الإيقاع البنائى يعتمد - كما ذكرنا سابقا- على العلاقة التزامنية للنغمات الموسيقية الداخلة فى العمل الشعرى ككل . ولو عدنا إلى عدد الدوائر الوزنية (عد ما يمكن عده فى الشعر والأدب مهم ، لارتباط ذلك بالمعنى[٦٤]) لوجدنا أن الدائرتين اللتين تحركتا عبر البيت الأول (١/٢) هما المسيطرتان على القصيدة كلها ، فهما حاضرتان ، فرادى أو مجتمعتين ، فى أكثر الأبيات . وكانت إحداهما (الثانية) محورا لاللنغمات الزمنية فحسب ، ولكن للعناصر المكانية أيضا - كما قد رأينا . والمعنى الخفى للبيت الأول معنى فيه إشعار بتعقيد المشكلة القائمة وحلها معا ، ولكن فى زمنين مختلفين : الماضى الذى كانت الأنا تعالج فيه همومها (معتلج الهموم) ، والحاضر الذى اتخذت فيه موقفا جريئا هو التحرر والبوح بكل الأسرار لتطهير النفس مما بها من هموم وآلام (حتى أباحك ما طوى من سره) . لهذا امتلك هذا البيت أهلية تجميع خيوط عناصر الإيقاع الزمنى وتوزيعها داخل الجسم الكامل للقصيدة ، كى تشكل هذه الخيوط حركة خلفية صامتة تعمل على تثبيت عمق المعنى فى روح المتلقى الواعى وعقله .

وإذا دققنا النظر مليا فى القصيدة وجدنا أن الثنائية القائمة فى هذا البيت (حركة الذات إلى الداخل ، وحركتها إلى الخارج) تتدخل فى مسار الإيقاع الصوتى المنبعث من حروف الألفاظ الموزعة على طرفى هذه الثنائية :

فثقل الأصوات المجتمعة من «معتلج الهموم» ، و«أضمرت» ، و «طويت» ، و«تجن ضلوعه» ، و «رد الدمع قسرا» ، يشعر بتقييد الذات ، وتغوير الحركة إلى داخل الجوف العميق .

وتشعر خفة الأصوات المجتمعة من «أباحك سره» ، و«خرجت بأمره ، عن أمره» ، و «تركت حلو العيش» - تشعر بالانعتاق من كل القيود ، وانتشار الحركة فى الأفق الفسيح .

كذلك فإن السهولة فى نطق عبارة «وأخ أطعت» ، مقارنة بالتعثر فى نطق عبارة «أعيا علىّ أخ» تشعر بمساحة الأنا - صاحبة السلوك الأول - وتعقيد الآخر - صاحب السلوك الثانى .

*

التيجة الختامية لهذه الجولة النظرية التطبيقية هى أن مجموع التشكيلات المكانية والزمانية فى الشعر تتفاعل معا لبناء شبكة من العلاقات المختلفة التى تتقارب وتتباعد فى أوضاع «تزامنية» و«تواؤمية» لخلق رؤ يا إبداعية تنشأ عند الشاعر أولا ، ثم تنحل فى الناقد فتحرك طاقات الإدراك الكامنة عنده ثانيا . ومن خلال التفاعل القائم بين «الرؤ يا» عند الأول ، و «الإدراك» عند الثانى ، يتولد المعنى الأعمق للإنسان والوجود . وبهذا تغدو الحدود الشكلية الظاهرة مفاتيح لكسر كل حد يعيق النظرة المنفتحة على عوالم الحياة فى خفائها وتجليها . وهذا هو التحقيق العملى لوظيفة الصورة والإيقاع ، أو التشكيل المكانى والتشكيل الزمانى فى الشعر[٦٥] .

الهوامش

(١) يستعمل هذا البحث مصطلح «الرؤية» ليعنى به الرؤية الخارجية المادية ، ومصطلح «الرؤيا» ليعنى به «الرؤية» الداخلية الروحية .

(٢) W. Emson, 7 Types of Ambiguity, New Direction, New —York, fifth printing, p. 5.

(٣) R. W. Short, Henry James World Images, P. M. L. A. December, 1953, p. 1945.

(٤) H. Read, The Meaning of Art, A Pelican Book, London, 1954, p. 21.

(٥) ألن . آر . جونز : النظرية الشعرية عند تى . أى . هيوم (فى كتاب «الرحلة الثانية» ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ٥٣) .

(٦) N. Frye, Anatomy of Criticism, Princeton University Press, 1973, p. 27.

(٧) H. Read, Poetry and Experience, Vision Press, London, 1967, p. 14.

(٨) Ibid, p. 10.

(٩) N. Frye, op. cit. p.78.

(١٠) C. Alitieri, Objective Image and Act of Mind in Modern Poetry, P. M. L. A. 1976, Vol.91, p. 104.

(١١) R. Arnheim, A Plea for Visual Thinking, Critical Inquiry, Spring 1980, p. 492.

(١٢) Ibid, 494.

(١٣) W. J. T. Metchell, Spatial Form in Literature, p. 563.

(١٤) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات ، دار صادر ودار بيروت ، ١٩٥٨ ، ص ٨٨ .

(١٥) ديوان أشعار الأمير أبى العباس ، تحقيق محمد بديع شريف ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، جـ ١ ، ص ٤٥٥ .

(١٦) باشلار : جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص ٦٤ .

(١٧) زكريا إبراهيم ، مشكلة الفن «مكتبة مصر» القاهرة ، د . ت . ص ٤٢ .

(١٨) ديوان امرىء القيس ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف القاهرة ، ١٩٦٤ ، ص ١٣ .
(١٩) أ . مكليش ، الشعر والتجربة ، ترجمة سلمى الجيوسى ، دار اليقظة العربية ، بيروت ، ١٩٦٣ ، ص ٨٠ .
(٢٠) ديوان جرير ، تحقيق نعمان محمد أمين طه ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧١ ، جـ ١ ، ص ١٦٣ .
(٢١) ديوان الحماسة بشرح التبريزى ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى ، محمد على صبيح وأولاده ، القاهرة ١٩٥٥ ، جـ ٢ ، ص ٣١ - ٣٢ . ومزير : عاقل والجرير : الخطام .
(٢٢) جماليات المكان ، ص ٧٤ .
(٢٣) ديوان أبى الطيب المتنبى بشرح أبى البقاء العكبرى ، تحقيق مصطفى السقا ورفاقه ، مصطفى البابى الحلبى ، القاهرة ١٩٧١ ، جـ ٣/ص ٣٨٨ .
(٢٤) ديوان أبى تمام بشرح الخطيب التبريزى ، تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف بمصر ١٩٦٤ ، جـ ٢/ص ٢٠٤ .
(٢٥) المصدر السابق ، جـ ٤/ص ١٠٤ .
(٢٦) ديوان الحماسة بشرح التبريزى جـ ٢/ص ٤٥ - ٤٦ .
(٢٧) هذا هو مصطلح ليبنز Leibniz المفضل :
W. J. T. Mitchell, Spatial Form in Literature, p. 543 .
(٢٨) ديوان حسان بن ثابت ، تحقيق سيد حنفى حسنين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ص ٧١ - ٧٢ .
(٢٩) الأصمعيات ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، دار المعارف بمصر ١٩٦٣ ، ص ١٥٣ . والخادر : الذى لزم خدره . والضبعان : ذكر الضباع .
(٣٠) ديوان الحماسة بشرح التبريزى ، جـ ٢/ص ٥١٥ وما بعدها . واللهاميم جياد الخيل . والمحبوك : المحكم الخلق . والقرى : الظهر . والمشهوم : الحديد النفس والقلب .
(٣١) انظر ديوان حسان بن ثابت ، تحقيق عبد الرحمن البرقوقى ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، د . ت . ص ٢ - ٣ .
(٣٢) ديوان بشار بن برد ، شرح محمد الطاهر بن عاشور ، تونس ، ١٩٥٤ ، جـ ٤ ، ص ١٩٤ .
(٣٣) انظر مثلاً على ذلك قصة بشار مع الأخفش فى كتاب : الموشح للمرزبانى ، تحقيق على محمد البجاوى ، نشر دار نهضة مصر ١٩٦٥ ، ص ٣٨٤ وما بعدها .
(٣٤) الإحساس بالجمال ، ترجمة د . محمد مصطفى بدوى ، مكتبة الأنجلو المصرية ، د . ت ، ص ١٢٢ .
(٣٥) جماليات المكان ، ص ٢٠٢ .
(٣٦) المصدر السابق ص ٤٩ .
(٣٧) W. J. T. Mitchell, Spatial Form in Literature, p. 551.
(٣٨) Ibid, p. 547, &N. Frye, Anatomy of Criticism, p. 367
(٣٩) جماليات المكان ص ٢٠ - ٥٧ .
(٤٠) جوزيف فرانك : الشكل المكانى فى الأدب (فى كتاب « أسس النقد الأدبى » تصنيف مارك شورر وآخرين ، ترجمة هيفاء هاشم ، وزارة الثقافة السورية ، ١٩٦٦ ، جـ ١ ، ص ٢٥٧) .
(٤١) المصدر السابق ، جـ ١ ، ص ٢٥٧ .
(٤٢) R. P. Morgan, Musical Time/Musical Space, (In Critical Inquiry, Spring, 1980, p. 527) .
(٤٣) Ibid, p. 528 .
(٤٤) اليزابيث دور ، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ترجمة د . إبراهيم الشوش ، بيروت ، ١٩٦١ ، ص ٥٠
(٤٥) W. T. Mitchell, Spatial Form in literature, p. 544 .
(٤٦) البعد الطولى والبعد الشاقولى مصطلحان مترجمان عن :
R. Morgan, Musical Time /Musical Space, p. 537 .
(٤٧) ديوان أبى تمام بشرح التبريزى ، تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٤ م ص ٤٠ .
(٤٨) الصوت الرقيق والصوت الكثيف مصطلحان مترجمان عن :
R. Morgan, op. cit.
(٤٩) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات ، ص ٩٠ ، ٩٢ .
(٥٠) من التواقص التى يفكر فيها مساواة هذا النظام ، إيقاعيا ، بين كلمة (محارب) وكلمة (سفرجل) لأنها يتفقان على وزن واحد هو (مفعلن) . وكل منا يحس - بلاشك - بفارق النغم ودلالته فى الكلمتين .
(٥١) كثير من المسائل الإيقاعية الموجزة هنا نوقشت بالتفصيل فى كتابى « الصورة الفنية فى شعر أبى تمام » نشر جامعة اليرموك . إربد/الأردن ١٩٨٠ ، ص ٢٢٢ - ٢٤١ ، فراجعها هناك .
(٥٢) قمت بالاشتراك مع طلابى فى برنامج ماجستير اللغة العربية بجامعة اليرموك لعام ٨١/٨٢ بتحليل ما يربو على خمسين نصاً شعرياً من مختلف العصور القديمة لإثبات علاقة المعنى الداخلى بالإيقاع الشعرى العربى .
(٥٣) وهو رسالتى للدكتوراه من جامعة القاهرة . وقد نشرتها جامعة اليرموك سنة ١٩٨٠ م .
(٥٤) ديوان امرىء القيس ص ١٠١ - ١٠٤ .
(٥٥) المفضليات ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، دار المعارف القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص ١٧٩ - ١٨٣ .
(٥٦) سأتعامل معها على أنها ترمز إلى الإنسان فى وضعين متضادين يستدعيان الصراع ؛ فالثور - على هذا - رمز للشاعر أو الإنسان الذى يمثله الشاعر فى القصيدة .
(٥٧) R. p. Morgan, Musical Time/ Musical Space, p. 527.
(٥٨) N. Frye, Anatomy of Criticism, p. 77.
(٥٩) R. P. Morgan, op. cit. 529.
(٦٠) رينيه ويليك وأوستن وارين ، نظرية الأدب ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون ، دمشق ، ١٩٧٢ ، ص ٢١١ وما بعدها .
(٦١) فؤاد زكريا ، مع الموسيقى ، ذكريات ودراسات ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١ ، ص ٧٥ .
(٦٢) انظر أفكاره فى :
Spatial Form in Literature, Critical Inquiry 1980, p. 560.
(٦٣) ديوان أبى فراس الحمدانى ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٦ ، ص ١٤٢ - ١٤٣ .
(٦٤) R. G. Peterson, Measure and Symmetry in Literature. P. M. L. A. May, 1976, Vol. 91, p. 367.
(٦٥) طرح مسألة التشكيل المكانى والزمانى فى العمل الشعرى الدكتور عز الدين إسماعيل منذ أكثر من سبع عشرة سنة لكنها لم تتابع عندنا فى ظل الدراسات الحديثة التى أوصلتها الآن إلى مستوى كبير من النضج والوضوح . انظر كتابه « التفسير النفسى للأدب» ، بيروت ، ١٩٦٣ ، ص ٥٥ - ١٢٥ .

البديع في تراثنا الشعرى
دراسة تحليلية

عاطف جوده نصر

١ - مَدْخَلٌ

عُنى المشتغلون بالبلاغة والنقد من القدماء والمحدثين بتحليل القيمة الفنية لأنماط البديع ، وميزوا بين ما هو بسبيل التعمل والتكلف والاستكراه ، وما سيق بطبع صحيح عفوى لا نبوّ فيه ولا غثاثة . ولقد يدرك القراء أن الأدب فى العصر الجاهلى لم يخلُ من هذه الأنماط التى كانت تتردد فيه لماماً ، ولم يخل كذلك منها الأدب فى صدر الإسلام والعصر الأموى ، غير أن هذه الأشكال لم تكن قد أخذت بعدُ المصطلح الذى أطلق عليها فى عصر العباسيين .

وقد عرفت طوائف من الخطباء والمتكهنين نمط السجع فى العصر الجاهلى ، وكان هذا السجع يختلط أحياناً بضروب من التجنيس . وكان الخطباء يعيبون به فى المحافل والأسواق للمفاخرة أو المنافرة أو إصلاح ذات البين بين القبائل ، أو للتذكير بآلاء الله والدعوة إلى التأمل ؛ أما الكهان فكانوا يموّهون بهذا السجع والجناس على العامة ، زاعمين معرفة الغيب فيما يتعلق بأمور الزواج والحرب والتجارة والتضحية لمجامع الأرباب .

وقد حفظت لنا الكتب أنماطا من سجع المتنبئين من أمثال عفيراء الحميرية ، وابنة الخس ، وحمل بن النابغة الهذلى ، وحازى جهينة ، وشق ، وسطيح ، وعُزّى سلمة ، وزبراء الكاهنة ، وعوف بن ربيعة ، وخُنافر بن التوءم الحميرى ، ومسيلمة ، والغيطلة وسواد بن قارب الدوسىّ ، وابن الهيبان ، والمأمور الحارثى وسجاح . وحفظت لنا كذلك ضروباً من سجع الخطباء أمثال قُس بن ساعدة ، وأكثم ابن صيفى ، وحاجب بن زرارة والحارث بن ظالم ، وقيس بن مسعود ، وخالد بن جعفر ، وعلقمة بن علاثة ، وعامر بن الطفيل ، وزهير بن جناب ، والحارث بن كعب المذحجى ، وذى الإصبع العدوانى ، وأبى الطمحان القينى[1] .

إن هذه الأسجاع لم يصح ماروى منها صحة كاملة ؛ فبعضها إن لم يكن أكثرها ، مدخول انتحله فى العصور الإسلامية كتاب السير والرواة والإخباريون ، احتجاجاً لما أثر عن العرب من فصاحة وبيان وبلاغة ، أو برهاناً على ما فى القرآن من تحدٍّ وإعجاز .

وكانت أسجاع الكهان بعد الإسلام متأثرة بالسور القصار مما نزل من القرآن فى مكة ، كأنما رغبوا فى أن يضاهوا القرآن نظماً وأسلوبا ، فجاء ما قالوه خلقة ناقصة وشكلا لا يخلو من قبح وركاكة وتشويه .

وقد تميزت هذه الأسجاع بالجمل القصار تُتحرّى فيها

الفواصل القاطعة ؛ لأنها أعون على الحفظ ، وأخف على الألسنة ، وأعلقُ بالعقول ، وألصق بالأفئدة . ومعلوم أن النبى عليه السلام نهى عنه بقوله «هذا من سجع الكهان» وفى رواية أخرى «أسجعا كسجع الكهان ؟» فجعله مختصاً بهم بمقتضى الإضافة[٢] . وذكر الجاحظ أن الأسباب الداعية إلى كراهة السجع ، أن كهان العرب الذين كان أكثر أهل الجاهلية يتحاكمون إليهم ، كانوا يتكلفونها ويحكّمونها ، فوقع النهى عن ذلك فى الحديث لقرب عهد المسلمين بالجاهلية ، فلما زالت العلة زال التحريم[٣] .

إننا لا نملك بين أيدينا نصوصا نثرية أو شعرية أقدم مما وصل إلينا ، ولا شك أن ثم طائفة من النثر وأخرى من الشعر لم تحفظ الرواية من أمرهما شيئا ، لا كثيرا ولا قليلا . وهذا الذى انطوت صفحته وجُهل أمره ، حريّ - متى كشف عنه النقاب - أن ينير البحث عما إذا كان النثر الفنى قد سبق الشعر فى الظهور ؛ لأن تماثل الفواصل فيه مهّد لنشأة القافية فى الرجز الذى تما من بعدُ فى المقطعات والقصائد الطوال .

وقد ثارت حول الفواصل القرآنية مشكلات نجدها عند على ابن عيسى الرمانى وعبد القاهر الجرجانى وأبى هلال العسكرى وابن سنان والقاضى الباقلانى وغيرهم ، وذلك أن نهى النبى عليه السلام عن السجع صريح ؛ فكيف ينهى عنه والقرآن لا يخلو منه ؟ إن النهى ليس على جهة الإطلاق ، مما يعنى أنه مقيد بسجع الكهان لما فيه من تكلف ونبوّ عن الذوق وفساد فى الطبع ، وإلا فالسجع متى انقاد إلى المعانى ، لطف موقعه ، وتلقته النفس بالقبول والإذعان .

ومذهب الرمانى التفريق بين الفواصل والسجع ، وعدّ السجع عيباً والفواصل بلاغة . وقد ردّ عليه أبو هلال فقال : « . . . . وكذلك جميع ما فى القرآن مما يجرى على التسجيع والازدواج مخالف فى تمكين المعنى وصفاء اللفظ ، وتضمن الطلاوة والماء لما يجرى مجراه من كلام الخلق ؛ ألا ترى قوله عز اسمه [والعاديات ضبحاً ، فالموريات قدحا ، فالمغيرات صبحا ، فأثرن به نقعا ، فوسطن به جمعا] قد بان عن جميع أقسامهم الجارية هذا المجرى من مثل قول الكاهن : «والسماء والأرض ، والقرض والفرض ، والغَمْر والبرض» ، ومثل هذا من السجع مذموم لما فيه من التكلف والتعسف ؛ ولهذا قال النبى لرجل قال له : أندى من لا شرب ولا أكل ، ولا صاح فاستهل ، فمثل ذلك يُطَلّ - أسجعاً كسجع الكهان ؛ لأن التكلف فى سجعهم فاش ، ولو كرهه لكونه سجعاً لقال أسجعاً ثم سكت ، وكيف يذمه ويكرهه ، وإذا سلم من التكلف وبرىء من التعسف لم يكن فى جميع صنوف الكلام أحسن منه» .

أما الباقلانى فقال «ذهب أصحابنا كلهم إلى نفى السجع من القرآن ، وذكره أبو الحسن فى غير موضع من كتبه ، والذى يقدرونه أنه سجع فهو وهم ، لأنه قد يكون الكلام على مثال السجع وإن لم يكن سجعاً ، لأن ما به يكون الكلام سجعاً يختص ببعض الوجوه دون بعض ، لأن السجع من الكلام يتبع المعنى فيه اللفظ الذى يؤدى السجع ، وليس كذلك ما اتفق مما هو فى تقدير السجع من القرآن ، لأن اللفظ يقع تابعاً للمعنى[٤] » .

وذهب ابن الأثير فى سرّ الفصاحة إلى أن الأسجاع حروف متماثلة فى مقاطع ، والفواصل عنده على ضربين ؛ ضرب يكون سجعاً هو ما تماثلت حروفه فى المقاطع ؛ وضرب لا يكون سجعاً وهو ما تقابلت حروفه فى المقاطع ولم تتماثل . ولا يخلو كل واحد من التماثل والتقارب من أن يأتى طيّعاً سهلاً منقاداً تابعاً لها ، وقد يأتى بالضد من ذلك فيتبعه المعنى ، وهذا هو الذى يعرض الاستكراه ويحمل مؤنة الكلفة ؛ فإن كان من القسم الأول فهو المحمود الدالّ على الفصاحة ؛ وإن كان من الثانى ، فهو مذموم ناقص . وقد عارض ابن الأثير مذهب من ينفون السجع عن القرآن ؛ لأنه لو كان مذموماً لما ورد فى القرآن ، فإنه قد أتى منه بالكثير حتى إنه ليؤتى بالسورة جميعها مسجوعة ، كسورة الرحمن وسورة القمر وغيرهما[٥] .

والحق أن الباعث على هذا الإشكال ، يمثل رغبة ملحة فى تنزيه القرآن عما نعته الرمّانى بمعايب السجع ؛ وهو موقف للبلاغيين يناظره موقف طائفة من المتكلمين ، تأولوا بعض الآيات لنفى المجاز عن القرآن ، لما ينطوى عليه من شبه الكذب ومغايرة حقائق الأشياء . وهكذا نرى بعض القدماء متى تصدوا للتنزيل ، يروغون إلى نفى العيب تارة وإلى نفى الكذب أخرى ، بإبطال أن يكون فى القرآن سجع ومجاز .

ومما يؤسف له أن هذه النتائج الضعيفة لا تفضى إليها مقدماتها ، ولا تتفق مع اللغة العربية وما تميزت به من مرونة واتساع وفضل تفنن فى التعبير . وليس فى القرآن آية واحدة تدل على أنه كلم العرب بما لا يفهمون : « لسان الذى يلحدون إليه أعجمى وهذا لسان عربى مبين » النحل ١٠٣ ، « وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه ليبين لهم » إبراهيم - ٤ ، « إنا أنزلناه قرآناً عربياً لعلكم تعقلون » يوسف - ٢ ، « إنا جعلناه قرآنا عربياً لعلكم تعقلون » الزخرف/٢ ، « وكذلك أوحينا إليك قرآناً عربيا » الشورى/٧ .

هذه الآيات وأمثالها تدل على أن القرآن إنما كلم العرب وفق ما كانوا يتعاطون من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز وسجع وتجنيس ومقابلة ، ولا معنى عندئذ لتشدّد الرمانى فى التمييز الزائف بين السجع والفواصل . ولو كان السجع نقيصة أسلوبية فى ذاته ، لما تردد فى القرآن .

وإنما المذموم منه كل سجع يلوى المعانى ليسبكها فى قوالب الألفاظ . إن التخوف على القرآن وتقديسه وتنزيه إعجازه عن النقائص ، أمور أفضت بالوجدان الإسلامى ردحاً من الزمن إلى

أن يلوذ بما لا ينور النص القرآنى ، ولا يجلى بلاغته الرفيعة ونظمه المتلاحم ، ونسقه الأسلوبى الذى يسقى بماء واحد ، وهى فى الحقيقة مخاوف وتوجسات ، استنبتت بذرتها فى تربة الجدل على أيدى المشتغلين بعلم الكلام ، ولم تلبث أن امتدت آثارها ونتائجها إلى الدرس البلاغى .

والحق أن أبا هلال وابن الأثير كليهما لم يتوقفا فى نفى السجع عن القرآن ، بل إنهما أقرا به ولم يريا فيه ما رأى الرمانى من عيب فى النظم ؛ ذلك أن الأسجاع فى التنزيل لم تسترقها الألفاظ ولم تستهوها ، وإنما كانت توابع للمعانى .

وهكذا نتبين فى تحليل القدماء للسجع والجناس ، أن الألفاظ والمعانى هى المحك الذى يرجع إليه ، والمعيار الذى بواسطته تتفاضل أنماط البديع فى قيمتها الفنية . وقد ربط الجرجانى فى الأسرار أشكال الزينة الأدبية بما يرام أداؤه من المعانى ؛ ولا يختلف مذهبه عن الآخرين فى التمييز بين بديع لا تفضى إليه المعانى إفضاء طبيعياً ، وآخر تقود المعانى إليه . ولا يخالف عبد القاهر فى هذا العرض عن مذهبه فى تقصى المعانى ومراعاة أنساق النظم ، والتمييز بين بديع تتطلبه الألفاظ تحقيقاً للفواصل المسجوعة ، وإن أفضى إلى ركاكة العبارة وضعف الأسلوب وضحالة المعنى ، فيكون الساجع بعرض الاستكراه ، ولا يكاد يخلو من التعمل والتكلف اللذين ربما انتهيا به إلى ما يشبه ضرائر الشعر التى تدل على ضعف فنى ملحوظ . وأما النوع الآخر فهو الذى تراعى فيه المعانى التى تنقاد إليها الألفاظ انقياداً ، فتقع اللفظة متمكنة فى غيرما نبوّ أو قلق أو فساد فى الذوق . « . . . وقد تبين من هذه الجملة أن المعنى المقتضى اختصاص هذا النحو بالقبول ، هو أن المتكلم لم يقد المعنى نحو التجنيس والسجع ، بل قاده المعنى إليهما . . . . ولن تجد أيمن طائراً ، وأحسن أولاً وآخراً ، وأهدى إلى الإحساس ، وأجلب للاستحسان ، من أن ترسل المعانى على سجيتها ، وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظ ، فإنها إذا تركت وما تريد لم تكتس إلا ما يليق بها ، ولم تلبس من المعارض إلا ما يزينها[٦]» . إننا نحن المعاصرين ندير ، إذا ما أخذنا فى حديث النقد الأدبى ، طائفة من هذه التصورات القائمة على ثنائية الألفاظ والمعانى فنقول ، هذا شاعر أو كاتب استرقته الألفاظ ، يكرهها خضعانا منها لتأدية المعنى ، وذاك دان له المعنى فأتاه اللفظ طوعاً لا يبدى نفوراً ولا يظهر تأبيا . إننا أمام النص الأدبى لا نواجه ، كما واجه القدماء ، هذه القطيعة بين اللفظ والمعنى ، ولسنا نودّ كذلك أن نعيد قولهم جلعا . لقد ميز القدماء فى إطار الألفاظ والمعانى بين نمطين من البديع يئولان إلى وضعين محددين ؛ فإما أن تستدعى الألفاظ المعانى ، وإما أن تنسج المعانى الألفاظ ، وأولها بعرض الاستكراه والصنعة ، وثانيهما آخذ بسبب الطبيعة الأدبية الجاذبة بمعانيها أنساق الجمل ، حتى إنها لتضع السجعة فلا تجد عنها حولا ، ومتى استبدلت بها غيرها ، اختل ميزان الصياغة .

ومتى اقتفينا تاريخ المشكلة ، وجدناها تبسط ظلالها على موروث الثقافة الإسلامية ، وما ألم بها من جدل ، ثم ما سيط بهذا الجدل من موروث الثقافة اليونانية . إن هذه القطيعة بين اللفظ والمعنى ، لم يدرك العرب فى جاهليتهم من أمرها شيئا ، مما يجعلنا نطمئن إلى أن هذا الفصل الحاد كان ثمرة تصورات مختلفة تعزى إلى أحكام القيمة ؛ فالألفاظ فى تصورات المسلمين فى العصر الوسيط ، توصف بأنها طينيّة متهافتة قابلة للصيرورة والتغير ، أما المعانى فسماوية ثابتة ، لا يطرأ عليها تغير ، ولا يعرض لها نقصان . وقد أفضت هذه الاعتبارات إلى تصور اللفظ والمعنى على نحو طبقى يلوذ بدلالات الشرف والخساسة ، وما هو عال وما هو متصل لاصق بوخامة الطبيعة وبلادة الطينة . وعند أبى حيان التوحيدى ترديد لهذه التصورات فى الإمتاع والمؤانسة وفى المقابسات ، غير أنه لم يأخذ هذه التصورات عن المشتغلين بالبلاغة ، وإنما أخذها عن أستاذه أبى سليمان طاهر بن بهرام السجستانى بوصفه من المتفلسفة الذين تأثروا بالأفلوطينية المحدثة . وهذا الذى شداه التوحيدى ، يعد عرضاً جيداً لمشكلة من مشكلات الثقافة العربية . ويكاد المذهب المجمع عليه عند المشتغلين بالبلاغة التراثية ، يعتمد ثنائية أنماط السجع ، تلك التى تتأسس وفق ثنائية اللفظ والمعنى . والمعول عليه فى معياريّة القيمة الفنية للسجع والجناس وما أشبه ، أن تكون المعانى هى المفضية إلى التجنيس والفواصل المسجوعة ، حتى لا يكون ما هو بسبيل الزخرف والتوشية متكلفاً مقحماً ؛ أما إن كانت الألفاظ هى الغاية المرجوّة ، فحرى بالشاعر أو الكاتب أن يخبط خبط عشواء ، وألا يواتيه الطبع بحيث تسعفه سجيته وفطرته .

إن التصورات القديمة عالجت «محسنات البديع» ، بله الموضوعات البلاغية الأخرى ، انطلاقاً من هذه القسمة الصارمة ؛ فهذه كومة من الألفاظ ، وتلك كومة من المعانى . وكان لابد مع هذه الثنائية من البحث عن وسائط أو علامات تجعلهما وجهين لعملة واحدة .

وليس شرطاً ضرورياً دخول الكلمة فى نسق تعبيرى من أجل أن تنطوى على دلالة ؛ فاللفظ المفرد ، الذى يسميه مناطقة العصور الوسطى «تصوراً» ، دالّ على ما وضع له ، واصطلاحُ الجماعة اللغوية على المفردات ، هو الذى يهبها دلالاتها . وفى الحقبة الأسطورية للغة لم يحدث هذا الفصل الذى بدا بمثابة عزل بين اللفظ والمعنى ، وكانت الأسماء متحدة بمسمياتها ، غير أن أزمة الإنسان لما انبثقت ، ووهن شعوره بالأساطير ، نشأت نظريات المعرفة لتفصل بين الاسم والمسمى ، والصفة والموصوف ، ولتميز بين الذات والموضوع بضروب من العلو والقصد والشعور الوضعى .

إن الكلمة مفردة ومنعزلة عن السياق ، لا تخلو من دلالة على التصور ، غير أن التصديق بتعبير المناطقة ، ينمى التصور

بإدخاله فى نسب وإضافات . وهكذا تبدو دلالة اللفظ غير المرتبط بسياق ، تصوراً لما تواضعت عليه الجماعة ، أما النسب بوصفها روابط وعلاقات ، فحرى أن تعقد الدلالة ، لما توقعه من تضايف بين ألفاظ يتغذى بعضها ببعض فى وضع تداخل واندماج .

وقد حفلت كتب اللغة بباب مهم يدور على ما يُسمّى «الاتباع» . وفى هذا السياق ذكر أبو على القالى أنه يقع على ضربين : فضربٌ يكون فيه الثانى بمعنى الأول فيؤتى به تأكيداً ، لأن لفظه مخالف للفظ الأول ؛ وضرب فيه معنى الثانى غير معنى الأول[7] . والاتباع بضربيه يقدّم لنا ما نسميه سجعا أو جناساً ؛ وبعبارة أخرى ، إنه يتيح جناساً أشرب سجعاً ، وسجعاً سيط به جناس .

وينحصر الإتباع فى طوائف من الكلم ، مما يسوغ أنه بسبب السماع وليس بسبيل القياس . قال أبو على القالى : ومن الإتباع قولهم : عطشان نطشان ، والنطيش مأخوذ من قولهم ما به نطيش أى حركة فهو عطشان قلق ، . . . ويقولون شيطان ليطان ، أخذوه من قولهم لاط حبه بقلبى أى لصق . . . ويقولون غنى ملى ، وخبيث نبيث أى ينبث أمور الناس فيستخرجها ، . . . ويقولون خفيف ذفيف أى سريع ، وقسيم وسيم ، وقبيح شقيح ، مأخوذ من قولهم شقح البُسْر إذا تغيرت خضرته بحمرة أو بصفرة ، . . . ويقولون كثير بثير وهو فى معناه ، وضئيل بئيل وهما بمعنى واحد ، . . . وشحيح نحيح وهو الذى يتنحنح إذا سئل عن الشىء للؤمه ، إلى آخر ما ورد فى باب الإتباع .

٢

المقابلةُ بين الوَجْه المنطقىّ والوَجْه اللغوى

إن المقال معنى بديًا بتحليل التقابل والتطابق فى تراث الشعر العربى ، للتمييز بين طابعه الزخرفى الشكلى ، وما يمكن أن يستند إليه من أساس أنطولوجى . صحيح أن التقابل يتحقق بلاغيا فى الشعر وفى النثر الفنى ، غير أننا نودّ أن نتعرفه فى مجال المنطق ثم فى مجال علم اللغة .

وتعنى المقابلة فى المنطق الأرسطى ، التقابل بين الألفاظ . وقد حدد المناطقة للتقابل أربعة أنواع تئول إلى تقابل المتناقضين وتقابل الضدّين وتقابل المتضايفينْ وتقابل ما يعرف بالعدم والملكة .

أما تقابل التناقض فيكون بين لفظينْ أحدهما ثابت والآخر منفى يسمى عند المشتغلين بالمنطق «محصلاً معدولاً» ، نحو عالم ولا عالم وإنسان ولا إنسان . والأمر فى تقابل النقيضينْ أنهما لا يجتمعان ولا يرتفعان ؛ إذ الشىء لا يخلو عن الاتصاف بواحد منهما . أما تقابل التضاد فيقع بين لفظينْ يدلان على صفتين بينهما بون فى الخلاف ، كالعالم والجاهل ، والأبيض والأسود . ويشبه تقابل التضاد تقابل التناقض فى أن اللفظين المتضادّين لا يصدقان معاً على شىء واحد فى آن واحد . ويختلف هذا الضرب عن تقابل التناقض فى أن المتضادات يمكن أن توجد بينها متوسطات ، كالشهبة وهى لون بين البياض والسواد . والمتضادان لا يصدقان معاً على شىء واحد .

ولا ينشأ تقابل التضايف إلا بين لفظينْ لا يفهم معنى أحدهما إلا بالآخر ، كالأبوة والبنوّة ، والذكورة والأنوثة ؛ وهذا تقابل منه مطلق ومنه نسبىّ ، قابل لطروء الزيادة والنقصان . ويدور تقابل العدم والملكة على وجود صفة أو انتفائها . ومن هذا القبيل التمثيل بالعمى والسكون والموت ومقابلاتها الماثلة فى البصر والحركة والحياة . والسبب فى هذا التقابل واحد ؛ إذ متى وجد وُجدت الملكة ، ومتى غاب أوجب عدمها ، كالقوة التى تدفع الشىء المتحرك ، إن وجدت وجدت الحركة ، وإن غابت حصل عدم الحركة وهو السكون[8] .

إن الوضع الدلالىّ للبديع يدلُ على أنه بسبيل الجديد والمخترع والمستنبط والمحدث على غير مثال سابق يحتذى[9] . والبديع فى وجدان الثقافة الإسلامية ، اسم من الأسماء الحسنى التوقيفية ؛ فالله موصوف بأنه البديع ، أى الذى خلق على غير مثال يحاكيه ويحتذيه ؛ إذ لو كان ثم مثال يخلق على غراره لأشعر هذا الوضع بنقص فيه كما هو مذهب المشتغلين بالجدل والكلام . ولا شك أن المطابقة والمقابلة من بين أنواع البديع ، تأثر مفهومها لدى الشعراء والكتاب والنقاد فى العصر العباسى ، وهو العصر الذى ازدهرت فيه الترجمة عن التراث اليونانى ولا سيا منطق أرسطو الصورى ، بالتصورات المنطقية للتقابل بأنواعه المختلفة .

وللدلالة على التقابل وضْع بيّنه علماء اللغة ، يتمثل فيما يُعرف « بالفاظ الأضداد » ؛ وهى طائفة من الألفاظ والدلالات تطلق على الشىء أو الصفة وما يقابلها . ولا سبيل إلى معرفة الدلالة المَعْنيّة إلا بقرائن تقوى الوجه المقصود .

ومن هذا القبيل أن العرب تصرف معنى « الناهل » إلى العطشان والريّان[10] . وذكر ابن منظور أن النهل : الرى والعطش ، ونقل عن الجوهرى وغيره أن الناهل فى كلام العرب العطشان ، وأنه الذى قد شرب حتى روى . قال ابن برّى : وشاهده بمعنى العطشان قولُ ابن مقبل :

يذودُ الأوابد فيها السموم ... ذيادَ المُجِر المخاض النِّهالا

وشاهده على توجيه المعنى إلى الارتواء قول النابغة :

الطاعِنُ الطعنةَ يومَ الوغى　　يَنْهَلُ منها الأسدُ الناهلُ

ومن ألفاظ الأضداد ما ذكر ثعلب فى مجالسه ؛ إذ نصّ على أن المَعِين صفة للماء الجارى السائل قلّ أو كثر ، وذكر فى قولهم أخذ الشىء عَنْوةً ؛ أنهم يصرفون الدلالة إلى الأخذ عن طاعة أو عن تأب وكراهة ، وأنشد فى هذا التضاد قول كثير عزة :

فما أسلموها عَنْوة عن مودة　　ولكنّ بحدّ المرهفات استحلّها

ومن ألفاظ الأضداد قولهم « وَشَل » للماء أو الدمع قلة وغزارة ؛ وبالكثير فسر بعضهم قول جرير بن الخطفى :

إن الذين غَدَوْا بلُبِّك غادروا　　وشَلاً بعينك ما يزال معينا[12]

وفى التنزيل القرآنى طائفة من ألفاظ الأضداد كالقُرْء والدُّلوك . وقد وقع بين المفسرين خلاف لتحديد الدلالة المقصودة ، راغوا فيها إلى قرائن وشواهد من الشعر ولغة العرب .

أما القُرْء فتحمل دلالته على طمْث المرأة وطهرها ؛ وقد فتح هذا الحمل على الوجهين باب الخلاف والاجتهاد للوقوف على معنى الآية : « والمطلقات يتربصْنَ بأنفسهنّ ثلاثة قروء » . وبينما ذهب الشافعى وأهل الحجاز إلى معنى الطهر ، ذهب أبو حنيفة وأهل العراق إلى معنى الطمث .

واختلفوا فى الدُّلوك الذى ورد فى القرآن : « أقم الصلاة لدلوك الشمس » ، وقالوا : الدلوك من قولهم : دلكت الشمس غربت ، وقيل اصفرت ومالت للغرب ، ودلكت زالت عن كبد السماء . قال الشاعر :

ما تدلك الشمس إلا حَذْوَ مَنْكِبه
فى حومة دونها الهامات والقَصَرُ

وروى جابر عن ابن عباس أن دلوك الشمس زوالها . قال ابن منظور : ورأيت العرب يذهبون بالدلوك إلى غياب الشمس . قال الشاعر :

هذا مُقامُ قَدَمَىْ رَباحِ　　ذَبَّبَ حتى دلكت بَراحِ

ومما يقوى دلالة الغروب قول ذى الرُّمّة :

مصابيح ليست باللواتى يقودها
نجوم ولا بالآفلات الدوالك[13]

والضدُّ فى كلام العرب يحمل على المخالف والمماثل . قال الليث : الضد كل شىء ضادّ شيئاً ليغلبه ؛ فالسواد ضدّ البياض ، والليل ضد النهار ، إذا جاء هذا ذهب ذلك . وذكر ابن سيده أن ضدّ الشىء وضديده وضديدته خلافه . وعن ثعلب وحده أن الضد المثل ؛ والقوم على ضد واحد إذا اجتمعوا عليه فى الخصومة ؛ وفى التنزيل « ويكونون عليهم ضِدّا » . قال الفراء : أى عونا . وقال ابن السِّكيت : حكى لنا أبو عمرو ، الضدّ مثل الشىء ، والضد خلافُه[14] .

إن لدينا حتى الآن مستويينْ يعبران عن بنية منطقية وأخرى لغوية ، وتعد المحاورة التى دارت فى القرن الرابع الهجرى ، بين أبى بشر متى بن يونس القنّائى المنطقى وأبى سعيد السيرافى النحوى ، وثيقة معبرة عن جدلية التقابل فى ذلك العصر ، بين الفكر اليونانى والفكر النحوى العربى ، وفى المحاورة - كما سجلها ورواها أبو حيان التوحيدى فى الإمتاع والمؤانسة - مسائل ومشاكل تتعلق بالمنهجينْ ، سيقت على نحو لا يخلو من الزراية والاستخفاف والمصادرة . ومن اللافت فيها خاتمتها التى انتهت إلى أن المنطق نحو ، وأن النحو بدوره منطق . ذلك بأن المنطق يكفل صحة البرهان والقياس والتحليل ، ويميز فى هذا المجال بين الصحيح المستوى والفاسد العقيم ، وكذا النحو ، يحدد أوضاع الإعراب لبيان ما بين الكلم من علاقات يتحقق من خلالها فهم التركيب اللغوى والوقوف على معناه .

وكان يكفى فى تلك المحاورة ، التسليم ببداهة أننا نفكر باللغة ؛ وهى بداهة تجعل من النحو والمنطق وجهين لحقيقة واحدة ، وإن اختلفت السبل المفضية إليها . وتدور المشكلة كما طرحها السيرافى ومتّى ، على جملة من تصورات القرنين التاسع والعاشر ، من أهمها تأكيد أن المنطق مهتم بالمعنى ، فإن اهتم باللفظ فبالعرض ؛ وأن النحو معنىّ بالألفاظ ، فإن عنّ له اهتمام بالمعنى فبالعرض لا بالأصالة . على هذا النحو لم تنشأ القطيعة غير المسوغة بين الألفاظ والمعانى فى مجالى النحو والمنطق فحسب ، وإنما امتدت أيضاً إلى علوم البلاغة والنقد والجدل .

وقد فطن السوفسطائيون فى حدود اللغة اليونانية إلى ألفاظ الأضداد ، وأداروها فى مجادلاتهم وتعاليمهم ، إظهاراً للتفوق والبراعة ، وقطع الخصم بالحجة تموه وتبنى على دلالتين متضادتين للفظ واحد ؛ وأما العرب فلم يكن لهذه الألفاظ عندهم دور فى بث التعليم المغلوط .

وتدل هذه الألفاظ فى العربية على أن اللغة بلغت فى تاريخ تطورها النفسى والوجدانى والاجتماعى مرحلة جعلتها تعبر بالكلمة الواحدة عن وجهين متقابلينْ ، واضحة الدلالة على هذا النحو كما تحتضن الأطراف المتقابلة ، ومُرْسية هذا الديالكتيك اللغوى الذى يحتضن الأطراف المتقابلة وجهات الدلالة المتجاذبة . وحرى بهذا التجاذب أن يتيح مرونة فى الانتقال من معنى إلى معنى ، سواء كان ذلك فى الإبداع الأدبى ، أو فيما يتعاطى الناس من أحاديث وحوار .

لقد فطن القدماء لهذه الظاهرة ، غير أنهم لم يتخذوا منها سببا لتركيب أقضية وبراهين وأقيسة على غرار ما كان السوفسطائيون يصنعون . ولعلنا نقع على شيء من هذه الأغاليط عند المناطقة المسلمين الذين لم يتخذوا هذا الضرب من التضاد بضاعة مزجاة للتكسب ، وإنما كانوا يسوقونه فى كتبهم على سبيل التمثيل لفساد القياس أو البرهان . ولعلهم كانوا يهيبون بألفاظ الأضداد فيما يعنّ من خصومات ، وما يعرض من مواقف تقتضى الهجاء أو التنصل وتبرئة الذمة .

قال ابن منظور فيما نحن بصدده ، "مَلَجَ أمّه ومَلَجَها إذا رضعها ، وملج المرأة نكحها . وذكر أعرابى رجلاً فقال : ماله لج أمّه ؟ فرفعوه إلى السلطان ، فقال : إنما قلت ملج أمّه أى رضعها ، فخلى عنه السلطان السبيل[١٥] .

٣

تحليلٌ نفْسىٌّ وُجُودىٌّ لمفهوم الزينة فى البديع

بينما يختفى السجع والجناس فى أكثر الأحوال بتوفير ضروب من الإيقاع تمس الشكل الخارجى أكثر مما تمسّ التركيب الداخلى للنص الأدبى ، تختفى المقابلة والطباق بالالتحام بالعمق ، إن جاز لنا أن نهيب بهذه التصورات الطبوغرافية ، غير أنهما ربما اتجها هذه الوجهة التى تعنى بالسطح أكثر من عنايتها بالعمق .

إننا نجابه من خلال المطابقة والمقابلة طابع المفارقة ، على نحو يسمح لنا بتصور الاختلاف بين التطريب الأدبى ، وتوليد المتآلف من المتعارض والمنسجم من المتقابل . هذا الضرب من الإيقاع المركب ، يختلف عن إيقاع السجع والجناس فى بساطتهما ومباشرتهما ، وربما فقد هذه القيمة فإذا هو بسبيل الزخرف والتوشية ، شأنه شأن السجع والتجنيس .

إن التساؤل عن دلالة الزينة ، يحيلنا على الماهية والمعنى الموضوعى للظاهرة متجلية فى آفاقها المتنوعة . ولا بأس من الإحالة على المعنى مأخوذاً فى ظهوراته المختلفة ، ومقارنة بعضها ببعض ، استخلاصاً لعيان ماهوى ربما أفاد فى تعرف البديع الأدبى ، ما دام بسبيل الزخرف والزينة .

وتنصرف الدلالة اللغوية للزينة إلى معنى التجمل والتنوّق والتحسين ، ويتردد هذا المعنى فى الاستعمال اللغوى ، الشائع منه والمتميز ؛ فالمرأة تتزيّن ، والرجل يتجمّل ويتنوّق ، والضالع فى الجريمة يزين لنفسه أولغيره ارتكابها ، والمدن والعواصم تزين شوارعها وميادينها بالتماثيل والأضواء والخضرة الزاهية . وفى التنزيل تزين الحياة الدنيا بالأموال والأولاد ، ويزيّن الشيطان سوء الأعمال ، وتزين قلوب المؤمنين بالتقوى .

إن الزينة على هذا النحو تتعلق بموضوع ما ، وتحيل على من يتزيّن أو يزيِّن إحالة مليئة بالقصد . وليس الموضوع الذى نزيّنه خارجيا عنا بالضرورة ، فنحن أنفسنا نبدو موضوعاً للزينة فى بعض الأحيان ، ولا ينطوى الموضوع بالضرورة على قبح ما نرغب فى إخفاء معالمه ، لأنه ربما تضمن قيمة جماليّة نرغب فى إبراز معالمها .

والزينة أمر لاحق يعرض ويعنّ ، إنه مضاف من خارج للطبيعة التى نقصدها ، غير أنها حالما تتحقق تلتحم بالموضوع . والمسألة من بعدُ خاصة بما نسميه التفنّن والبراعة ؛ ذلك أن من الزينة ما يبدو وكأنه بضعة من الطبيعة ذاتها ، ومنها ما يظهر نافراً غير مستقرّ فى موضعه الملائم ، لفساد فى الذوق أو الطبع أو الحس الجمالى . وهى عندئذ ناتئة لا تراوغ ؛ ففى المراوغة المتقنة تخفى الزينة طبيعتها المصنوعة ، لتتحول إلى ضرب من الإيهام بالطبيعى والإيحاء بما هو غفل وخام .

إن ما نتخذه للزينة ليس دائما ذا طبيعة جامدة ، كالمطرز من الثياب ، والثمين من قِيَمِ المعادن والأحجار ، وذلك أن الطبيعى الحى يتخذ كذلك للزينة ، كالزهر ونبات الظل والطير والأسماك الملونة . وهذا كله مؤذن بأن الزينة تكتسب دلالتها من الجامد والحى ، وتستمد قيمتها من الطبيعى وغير الطبيعى .

إن الرغبة فى التزين والتجمل ، تتكشف عند الوصف فى مستويات متفاوتة ، تفاوت الصارخ الزاعق والهادىء الساجى ، وتختلف اختلاف المتنافر الناشز والمنسجم المتآلف ، وينبىء القصد فى الوصف الظواهرى للزينة ، عن إحالة على الشعور . والزينة ذاتها أسلوب متفاوت ، والإحالة فيها على القصد ، تتخذ شكل شعور وضعى . إنها تقتضى ، سواء كانت بسبيل التقنى والصناعى والموضوعات المحسوسة ، أو كانت بسبيل البديع فى الأدب وفن القول ، ضرباً من العلو والتجاوز ، يتخذه الوعى مؤسساً قيمة الزينة فى شكل نسق من العلاقات المتبادلة بين الوعى الذى يضفى القيمة ، والموضوع الذى يزيّن على هذا النحو أو ذاك .

ومن اللبس تصور الزينة موقوفة على الوجه التقنى ؛ ذلك أنها تتجلى أيضاً فى السلوك الأخلاقى والمواقف الاجتماعية والأحوال النفسية . إننا قد نزيّن لأنفسنا أو لغيرنا أن ننتهك إلزاماً أخلاقيا أو قاعدة قانونية ، وقد نجمّل بالقدر ذاته الحق والخير ، غير أن تزيين مالا يتفتح إلا فى حمأة الغواية ، يبدو بمثابة تسويل وترغيب – فى – ، وكأننا نعلن بهذا التجميل للقبيح من الفعل والسلوك ، عن غبطة مستسرّة وابتهاج خفىّ بالرذيلة التى تضعنا فى سياق انتهاك وإباحة وتجاوز للمحظور ؛ أما تزيين الفضيلة – وإن كانت جميلة فى ذاتها – فإنه ينضم إلى – الترغيب فى – الترغيب – عن – .

ولئن قدم لنا التحليل النفسى عند الفرويديين مجموعة من الدوافع المتباينة ، كالنرجسية والرغبة الأسرة فى الاستعراض ، والنظّارية وما أشبه ، لقد بات عاجزاً عن تأسيس العيان الملاهوى وغير قادر على استكناه المعنى الموضوعى للزينة .

إن التزيين وإن كان يضفى على الموضوع شيئاً ما ليس من طبيعته ، فإنه فى الوقت ذاته لا يفرّغ الموضوع من طبيعته تماماً . إنه يغطى جزئيا الطبيعة الجوهرية للشىء ليظهرها فى سياق مختلف . إنه حجب لكشف وتغطية لإظهار ؛ وهو بعدٌ يتراوح بين الإتقان والتآلف ، والفجاجة والتنافر .

إن الملاحظة المباشرة للموضوع الذى نقصده بالزينة ، تجعلنا نميز فيه بين الأصلى فى ضرورته ، والزائد فى طروئه وعرضيّته ، مما يسمح للشعور أن ينحى هذا الذى ألحق بالطبيعة . وفى الزينة غرابة وتقنيّة تجميلية ورغبة فى التجاوز ، تتمثل فى أن يكون الموضوع مطابقاً وغير مطابق لطبيعته فى آن واحد . والتجاوز مسلك يقتضى ما منه التجاوز وما إليه التجاوز .

إن الزينة البديعية فى الأدب غير مُنبتة الصلة بالفنون العربية الإسلامية ، فهذه الفنون سواء فى طابعها الجمالى الخالص أو طابعها النفعى ، يكشف قدر منها عن ولع بالزخرفة التى استمدت من أشكال تجريدية ، كالأسطح المتقاطعة والدوائر المتداخلة ، أو أشكال محسوسة كورق النبات . وتغلغل هذا الشغف بالزخرف والزينة فى الموسيقى التى اعتمدت تكرار الوحدة فى الإيقاع ، أكثر من اعتمادها على توليد التآلف من اللحون المتقابلة . وتكاد الصنعة البديعية على هذا النحو تكون عنصراً مميزاً لكثير من منجزات التشكيل والمعمار و الموسيقا وفنون القول . ولا يخفى ما بين الفواصل المسجوعة فى النثر وفن الأرابسك من شبه لا ينكر ؛ ففى كليهما إهابة بالتماثل وتكرار الوحدة . غير أن تكرار الوحدة فى الفواصل مرن متسع مرونة اللغة واتساع ألفاظها . وعلى هذا النحو ذاته يماثل التجنيس فى الشعر والنثر ، متى أخذنا فى الحسبان أنواعه المتعددة ، كالتام والمرفوّ والمصحف والمحرف والمقلوب والملفق ، ما نلاحظه فى الفنون العربية الإسلامية من تقليب وتنويع للوحدات الزخرفية .

على هذا النحو يتسع مفهوم الزينة البديعية ليشمل ما أفرزته الثقافة العربية من فنون فى العصر العباسى وما تلاه من عصور . وهى زينة لم نكد نحس بها لا فى العصر الجاهلى ولا فى صدر الإسلام والعصر الأموى . وقد بلغ الإغراق فى الزينة والولع بالزخرف والتوشية شأواً بعيداً فى عصور التدهور الثقافى والانحطاط الأدبى ، حتى كان التفنن فى البديع معياراً تقاس به الفنون كلها ، ولا سيما فنّ الشعر .

ويكشف هذا الولع بالبديع عن فضل اهتمام بالشكل ، وحرص على زخرفته بضروب من الزينة ، منها الملتهب المتأجج ، والصاخب الزاعق ، والدافىء الرفيق ، والهادىء الساجى .

إن شعورنا ونحن نشاهد قطعة فنيّة مغرقة فى الزخرف ، يشبه شعورنا ونحن نقرأ القصائد التى توخىّ الشعراء فيها صناعة البديع . وشعورنا فى الوضعين يبدو بمثابة من يتأمل ضروباً من المهارة والحذق والإتقان . وقد تدعو المهارة إلى الإعجاب ، ولكنها لا تثير الدهشة من الصور التى يبدعها خيال موهوب .

إن الموضوع ذاته فى سياق البديع ، يمارس لعبة الاختفاء والظهور . وفى هذا السياق تبدو أنواعه المختلفة بمثابة جشطلتات أساسية وأرضية للصيغة . وفى البديع المفرط يبدو التزيين والزخرف ، الأرضية والصيغة معاً ، مما يفضى بالمشاهد أو القارىء إلى حشد نوع من تأمل البراعة والحذق والتعمية . وذلك أننا عندما نكدّ الفهم اللغوى للصنعة البديعية التى لا تخلو من غرابة ومخاتلة ، تلفتنا بديًا تحويرات الزينة ، فننصرف عن المضمون إلى الشكل ، ونتابع بشغف التعقيد البديعى كيما نرده إلى بسائطه الأولى . وحرى بهذا التزيين أن يمكر بنا ويثير فينا لذة مسترخية واهنة ، ونحن نتأمل مهارة الشاعر وحذقه صنعته وهو يفك الألفاظ ويعيد تركيبها ، ويقابل بينها ويصحفها ويحرفها ويروفها ، على غرار التباديل والتوافيق الرياضية .

إن للزينة أساليب وسبلاً ترتبط بالذوق الفردى الخاص والاجتماعى العام ، متجلياً فى مجموعة من الأنماط والتقاليد ، ولها من هذه الوجهة مراحل زمنية وأطوار تاريخية تختلف باختلاف العصور والأجناس والشعوب .

ويبدأ فى الأغلب نمط الزينة فردياً ، ثم لا يلبث بواسطة التقليد والعدوى والمؤسسات الاجتماعية كالأندية والمحافل والندوات وأجهزة الإعلام ، أن يتهيأ له مستوى عام ، بحيث يحقق هذا الأسلوب أو ذاك ذيوعاً سريعاً لمجموعة من الأنماط التى تأخذ وضع تحدد وإجماع عام . وعلى هذا النحو لا يحقق الأديب فى أكثر الأحيان شعوراً وضعياً يراجع من خلاله الإبداع الفنى ، كيما يحدث انقطاعاً مباغتاً لسلسلة التقليد الآلى . وربما يلجأ الذوق العام فى مساق الزينة إلى إحياء أساليب قديمة . ولا يختلف الأدب فى ذلك عن الأزياء والأصباغ وطرز الأثاث والبناء ، فلكل عصر وجيل ذوق وأنماط من القيم .

لقد أطلق القدماء والمحدثون مصطلح «المحسنات البديعية» على طائفة من الأساليب التى تعتمد الزخرف والتوشية والتزيين ، ووصف القدماء والمحدثون بعض الشعراء بالصنعة ، ليميزوا بينهم وبين شعراء الطبع والديباجة ؛ وهو تمييز يأخذ فى الحسبان ، الاحتشاد للبديع بأنواعه المختلفة . أما فيما عدا هذا

الحسبان ، فإن القدماء عدّوا الشعر كله ضرباً من صناعة الكلام ، يشهد لذلك ما أداروه فى معجمهم النقدى من ألفاظ تحيل على جملة من الفنون التقنية ، كصياغة الذهب والفضة ، وتسهيم البرود ، وصبغ الثياب ونظم العقود .

ولهذه النظرة مسوّغات تئول إلى الترف والرفاهة ، وما عرفه الناس من صناعات وحرف فى العصر العباسىّ ؛ وهو العصر الذى شهد صنعة البديع ، والاتجاه بالأدب لدى طوائف من الشعراء والكتاب ، إلى الزخرف والزينة والتحسين .

ومما يضاف إلى هذه الاعتبارات ، استنكاف المشتغلين بالنقد والدرس البلاغى ، من وصف الشاعر أو الكاتب بالخلق والإبداع ، لما يثيره هذا الوصف من أزمات دينيّة ؛ إذ الإبداع بوصفه الخلق على غير مثال يحتذى ، صفة للموجود القديم واسم من أسماء الله ، غير أن هذا التحرج الجدلى ، لم يمنع بعض المتفلسفة من المسلمين ، من أن يطلقوا على الله اسم الصانع ، محتذين فى هذه التسمية الديميورجوس الأفلاطونى .

وربما كان الإغراق فى الصنعة الزخرفية والزينة البديعية ، قريناً لما أصاب العصر العباسى الذى شهد هذه الظاهرة من أساليب البذخ والترف والمدنية . ذلك أن مما يجمع بين النمطينْ ، نمط البديع فى الأدب ونمط الرفاهة فى العيش ، أنهما كليهما بسبيل الترف الفائض عن الحاجة الأساسية فى الأدب وفى أسلوب الحياة .

لقد انخرط بعض الشعراء والكتاب فى البديع فألزموا أنفسهم بما لا يلزم ، وفرضوا على أدبهم قيوداً كانوا فى غنى عنها . وفكرة القيد هذه ليست بمعزل عن الصنعة البديعية ؛ ذلك أن كتاب البديع وشعراءه وضعوا أنفسهم فى هذه القيود باختيار حّر ، كأنما رغبوا فى استعراض إمكان الإبداع من خلال ما يكبّل ويقيد .

وشتان بين حركة حرة مرنة طليقة ، وأخرى مغلولة مصفدة ، غير أنها لا تخلو من كشف عن ضرب من البراعة فى إبداع مشروط بلزوم مالا يلزم ووجوب مالا يجب . إن الغاية من القيد ، الاتجاه إلى نوع من التكبيل الذى لا يتيح الحركة إلا فى أضيق الحدود ، إنها حركة محاصرة تعبر عما يكفّ ويلزم باتجاهات محددة . وفى الأدب الذى يعول على الزينة البديعية يتحد القيد والمقيد ؛ فالأديب يقرّن نفسه فى أصفاد يحكم صنعتها ، فتحكم هى الأخرى الدائرة وتضيقها ؛ وهكذا يبدو الالتزام بطرز الزينة البديعية كاشفاً عن حرية اللا حرية ، إنه بتعبير استعارى ، أن يرقص الشاعر وهو مقيد بخيوط من حرير . والزينة من بعدُ اختيار لضرورة فارغة تفرضها فى عصر من العصور أنماط الذوق الفنى .

إن البديع نمط يتسع ليشمل الفنون كلها متى استحوذ عليها هذا الطابع . ويتيح لنا هذا التصور أن نتحدث عن وحدات بديعية فى المعمار والتشكيل والموسيقى ، بله التحدث عن أسلوب بديعى لمجموعة من القيم والسلوك والمواقف . ولكنْ ألا يحق لنا ونحن نحلل البديع بمفهوميه العام والخاص ، أن نتساءل عما إذا كان مسلك التزويق ينطوى على وجوه إيجابية ؟

ليكن البديع على هذا النحو أو ذاك ؛ ليكن قصداً إلى التحسين ورغبة فى التجميل ، وشغفاً بالزخرف والتزويق ، وولعاً بلزوم مالا يلزم ، واختياراً للعب المقيد ، والدخول فى قوالب محكمة وأنماط صارمة ، أفليس يكشف برغم هذه الاعتبارات كلها عن ضروب من الإغراء بصرف الانتباه ، والانحراف بالتأمل عن المضمون إلى صيغ الأشكال ؟

لقد درج كثير من الناس بحكم عادات فكرية وقيم موروثة ، على الزراية بالشكل والتهوين من أمره ، لأنه صائر متغير قابل للدثور والتهافت ، مع أن للشكل قيمة معطاة فى تجليه ، وانتظاماً داخلياً وبنية تتأثر بالحذف والإضافة .

إن لوحدة الشكل بتعبير الجشطلتيين صيغة ومحيطاً خارجياً وانتظاماً[١٦] . ولا يخلو الأسلوب البديعى - مهما تكن قيمة الزينة - من صيغة تثير الاهتمام . إننا نميز فحسب ، بين البديع عندما يكون أسلوبا مقصوداً لذاته ، وبين هذه الزينة نفسها عندما تلتحم بالمضمون .

ومن اللافت فى التحليل الجمالى أن المعنيين بالإستطيقا كثيراً ما يحيلون فى تعرف قيمة الزخرف والزينة إلى طرز الأبنية ، وقلما يحيلون على فنون القول . وقد ذهب جورج سانتايانا G. San-tayana فى وصف العلاقة بين الشكل أو الصيغة والزخرف العرضى ، إلى أن جمال الشكل هو آخر شيء نبدى به إعجابنا ، سواء كان ذلك فى الموضوعات الطبيعية أو غير الطبيعية . غير أن الإعجاب بجمال الأشكال ليس بالأمر اليسير ؛ لأنه يقتضى منا لنستمتع به وقتا وتدريباً كافيين ، أن يكون إدراكنا الحسى على درجة عالية من الصحة والإحكام . واللذة الجمالية التى نمتع بها أنفسنا ونحن نشاهد الفنون التشكيلية ، إنما تبدأ بالرمزية والزخرف العارض . إنها لذة تكمن فى الشعور بثراء المادة ووفرة الزينة وتنوعها ، أكثر مما تكمن فى الشكل ذاته .

ويميز سانتايانا فى سياق الأعمال الفنية بين مصدرين مستقلين يولدان التأثير ، يئول أولهما إلى الأشكال ذوات الطابع النفعى ، وهى الأشكال التى يتولد منها الطراز على نحو شامل ، وذلك عندما نرفع الشكل إلى مستوى مثاله بتأكيد سماته الجوهرية التى تبعث اللذة فينا . وأما المصدر الثانى فيتمثل فى جمال الزخرف والزينة ، عندما ينبثق من إثارة الحواس ، أو إثارة الخيال بواسطة

اللون ، أو بالسرف والتنوع ورقة التفاصيل ونعومتها .

إن الحضور الفعلي للزخرف يجذب التأمل ، ويسعفنا الانتباه للموضوع كما تثبت شكله في الذهن . وتكتمل الغاية من تنوع الزخارف في تأكيد الماهية الإستطيقية للشكل ، ورفعه إلى مستوى مثاله بأن تضيف إليه استثارات عرضية تتآلف مع الاستمتاع الأساسي بخطوط البنية .

إن لدى بعض الفنانين ولوعاً بالزينة وافتتاناً بالتفكير في البنية ، لأنها هي التي تبرز فوقها الزخارف على نحو مُرْضٍ ، أما الفنانون الذين يفصحون عن ذوق متزمت ، فيهيبون بالزخرف لتأكيد الخطوط الأساسية ، أو لإخفاء العناصر المتنافرة . وهكذا نجد أنفسنا نتذبذب بين بواعث زخرفية وأخرى بنيوية(١٧)

المُقَابلةُ والمُطابقةُ
بين الطابع الزخرفي والأساس الأنطولوجيّ

سبق أن أشرنا إلى وحدات تدخل في تركيب هذا النسق البديعي ، وتعرفنا الوجه المنطقي والوجه اللغوي ، وحرى بهما أن يسلما إلى الوجه البلاغي ، كما نميز بين مستويين للمقابلة يئولان إلى الطابع الزخرفي والأساس الأنطولوجي . ولم يفطن القدماء لهذا التمايز ، ووجدوا غنيتهم في التحدث عن فساد المقابلات من جهة التناقض ، وعما يظنّ أنه طباق وهو داخل في الجناس ، وأفاضوا في بيان التكافؤ والفرق بينه وبين المطابقة ، وفيما يظن من الطباق وليس داخلاً فيه ، وفي المقابلة التي تنحل إلى الموازنة ، وفي أغاليط التقابل التي وقع فيها الشعراء ، والتكلف الذي يفضي إلى الاستهجان ، وعفو الخاطر الذي هو داعية الاستحسان .

وقد حشد المرزباني طائفة من المقابلات الفاسدة التي أنكرها الرواة والنقاد ، ومنها قول زهير :

قِفْ بالديارِ التي لم يَعْفُها القِدَمُ
بلى وغَيَّرها الأرواحُ والدِّيَمُ

وهو منكر من جهة التناقض ، لأنه نفى في أول البيت تغير الديار بقدم عهدها ، ثم أوجب ذلك في آخره . ومن فساد المقابلات أن يصنع الشاعر معنى يريد أن يقابله بآخر إما على جهة الموافقة أو المخالفة ، فيكون أحد المعنيين لا يخالف الآخر ولا يوافقه . وللعدول عن هذا العيب غيَّر الرواة قول امرىء القيس :

فلو أنها نفسٌ تموت سَويّةً ... ولكنها نفسٌ تَساقَطُ أنْفُسا

فأبدلوا مكان «سوية» «جميعة» ، لأنها أليق في المقابلة . وأنكر الأصمعي قول ذي الرمّة :

ألا يا اسْلمي يا دارَ ميٍّ على البِلى
ولا زال منهلاً بجرعائك القَطْرُ

وقالوا : الجيد في هذا المعنى قول طرفة :

فَسَقَى ديارَك غيرَ مُفْسِدِها ... صَوْبُ الربيع ودِيمَةٌ تَهْمِي

ومما عده المرزباني من قبيل التناقض قول أبي نواس يصف الخمر :

كأنّ بقايا ما عَفَا من حبابها ... تفاريقُ شيب في سواد عِذارِ
تردّتْ به ثم انْفَرى عن أديمها ... تفرّي ليلٍ عن بياض نهارِ

ذلك أنه شبه الحباب بالشيب وهو جائز ، لأن الحباب يشبه الشيب في البياض وحده لا في شيء آخر غيره ، والحباب الذي جعله في البيت الثاني كالليل هو الذي في البيت الأول أبيض كالشيب ، والخمر التي كانت في البيت الأول كسواد العذار ، هي التي صارت في البيت الثاني كبياض النهار . وليس في هذا التناقض منصرف إلى جهة من العذر ، لأن الأبيض والأسود طرفان متضادان ، فليس يجوز أن يكون شيء واحد يوصف بأنه أبيض وأسود إلا كما يوصف الأدكن في الألوان بالقياس إلى كل واحد من الطرفين اللذيْن هو وسط بينهما ، وليس فيما قال أبو نواس حال توجب انصراف ما قاله إلى هذه الجهة .

وكثيرا ما كان الشعراء يتناشدون على سبيل المحاججة التي ربما أخذت شكل البحث المنطقي في استواء القول أو الوقوع في التناقض . روى عن مسلم بن الوليد أنه قال لأبي نواس : كيف يستوى قولك :

ذكر الصَّبُوحَ بسُحْرة فارْتاحا
وأمَلَّهُ ديكُ الصباح صِياحا

فكيف يكون ارتياح وملل ؟ فقال أبو نواس : هذا لاعيب فيه ولكن ما معنى قولك ؟

عاصى الشبابَ فراحَ غيرَ مُفَنَّدِ
وأقام بين عزيمةٍ وتجلُّدِ

وهذه مناقضة لأنك جعلته رائحا مقيما(١٨) .

وتدل هذه الآراء على تأثر الذوق القديم بشيء من مباحث المنطق . ولا تثريب على الشعراء في بعض ماعيب عليهم ؛ فللشعر منطق متميز مؤسس بفضل الوعي التخيليّ على التأليف بين الأضداد والجمع بين المتقابلات ، على نحو يجعله يند عن قانون الهوية وعدم التناقض .

إن القارىء ليشعر بأن بعض القدماء كانوا ينظرون فى طائفة من الشعر الذى يعتمد المقابلة ، نظر المنطقىّ فى القضايا ، صحة وكذبا ، تبعا لمقولات معينة ، وهو نظر مبنىّ على خلف فى قياس منطق الخيال على منطق العقل .

واقتضى الأمر أن تأخذ طائفة أخرى سبيل الاحتجاج للشعراء تبرئة لهم من وهم المناقضة .

قال الأعلم الشنتمرى محتجاً لبيت زهير : المعنى أن بعضها عفا وبعضها لم يعف رسمه . . . .

وقال العكبرى : قال أصحاب المعانى : قد يفعل الشاعر مثل هذا فى التشبيب خاصة ، ليدل به على ولهه وشغله عن تقويم خطابه ، وعلى هذا يحمل قول زهير[19] .

وتكافىء هذه الاحتجاجات من ناحية الدلالة معنى المؤاخذة ؛ إذ يدور كلاهما على تصور الشعر بمعزل عن المفارقة . ولا ريب أنه تصور صادر أصحابه على ما فتحه بعض الشعراء المولدين من سبل إلى المغامرة والخروج على الموروث من الأساليب والمعانى والصور ، وعلى ما أخذ الأسلاف أنفسهم به فى سياق التجربة الشعرية .

ولا يخفى ما فى هذا الحجاج من تمحل بعيد عن روح النسق التعبيرى فى الشعر ، وما ينطوى عليه من خيال ينسج الأطراف المتقابلة ، وما يستند إليه أحيانا من إهابة بالأنماط الشعرية الموروثة ، كالدعاء للدار العافية أن يسقيها الوَدْق المبارك ؛ وهو دعاء فهم الأصمعى منه أن ذا الرمة إنما أراد فساد الدار بكثرة المنهل من المطر ، فناقض هذا القول منه دعاءه لها بالسلامة من الآفات .

أما ابن رشيق فمذهبه أن المطابقة جمع بين الضدّين ؛ وخالف عن هذا المذهب قدامة لأنه عدّه بمثابة تكافؤ ، وتابعه على رأيه النحاس .

وللمطابقة معنى لغوى أخذه أصحاب البديع فتحول عندهم إلى معنى اصطلاحى . وقد ذكر ابن رشيق آراء نسبها للخليل والأصمعى والرمانى وقدامة .

قال الخليل : المطابقة الجمع بين شيئين على حذو واحد ، وقال الأصمعى : أصل المطابقة لغويا وضع الرجل فى موضع اليد فى مشى ذوات الأربع ، وأنشد للنابغة الجعْدىّ :

وخيــل يــطابـقْـن بــالـدّارعـين
طــبــاق الــكــلاب يــطأن الهــراســا

ومثّل الأصمعى للمطابقة بقول زهير :

لــيـثٌ بــعــثّر يَصطاد الــرجــال إذا
مــا الليث كــذّب عن أقــرانه صَــدَقــا

واختار الأخفش قول ابن الزبير الأسدى :

رمــى الحــدْثــانِ نــسـوة آل حــربٍ
بمــقــدار سَــمَــدْنَ لــه سُــمُــودا
فــردّ شــعــورهُــنّ الــسـودَ بــيــضــاً
وَرَدّ وجــوهَــهُــنّ الــبــيض ســودا

وقال الرمانى : المطابقة مساواة المقدار من غير زيادة ولا نقصان . . . . ومن نماذج المطابقة قول القرآن «وما يستوى الأعمى والبصير ، ولا الظلمات ولا النور ، ولا الظلّ ولا الحرور ، وما يستوى الأحياء ولا الأموات» . وعن ابن المعتز من الطباق قول القرآن الكريم «ولكم فى القصاص حياة» لأن معناه القتل أنفى للقتل ، فصار القتل سبب الحياة .

وأشار ابن رشيق إلى أن الجرجانىّ كان يستغرب الطباق ويستلطفه فى قول أبى تمام :

مَــهــا الــوَحش إلا أن هــاتــا أوانس
قــنــا الخطّ إلا أن تــلــك ذوابــلُ

وذلك لمطابقته بهاتا وتلك ، وإحداهما للحاضر والأخرى للغائب . وهذا القول عن ابن رشيق ليس بمحقق ؛ لأنهما أداتا إشارة للقريب والبعيد . ومما يساق على هذا الحذو قول المتنبى يذكر خيل العدو الزاحف للحرب :

ضربْنَ إلينا بالسياط جَهالةً ... فلما تعارفنا ضربْنَ بها عَنّا

ومن أنواع الطباق قول هُدْبة بن خشرم :

فإن تقتلونا فى الحديد فإننا ... قتلْنا أخاكم مُطْلَقا لم يُكَبّلِ

لأن قوله فى الحديد ضد قوله مطلقاً لم يكبل ، وإن لم يأت على متعارف المضادة . وكذلك قول الشاعر :

فــإن يَــكُ أنــفــى زال عــن جمــالــه
فــما حَسَبى فى الصــالحــين بــأجْــدَعــا

ومما عُنى ابن رشيق ببيانه ، اختلاط التجنيس والمطابقة فيما يعرف بألفاظ الأضداد ؛ وقد أشرنا إليها فى موضعها من المقال . ومن هذا القبيل قولهم «جلل» بمعنى صغير وعظيم ، فإن باطنه مطابقة وإن كان ظاهره تجنيسا ، وكذلك «الجَوْن» يطلق على الأبيض والأسود وكذلك إن دخل النفى ، . . . كقول البحترى :

يُــقَــيض لى من حــيــث لا أعــلم الهــوى
ويَــسْــرِى إلىّ الشــوقُ من حــيــث أعــلمُ

فهذا مجانس فى ظاهره ، وهو فى باطنه مطابق ؛ لأن قوله لا أعلم كقوله أجهل .

ومما ظاهره تجنيس وباطنه طباق الوعد والوعيد فى قول عامر بن الطفيل :

وإنّى إنْ أوْعَدْتُه أو وَعَدْتُه
لَمُخْلِفُ إيعادى ومُنجِزُ مَوْعِدى

ومن اختيارات ابن رشيق للمقابلة والمطابقة قول النابغة الجعدى :

فتى تمّ فيه ما يَسُرُّ صديقه
على أن فيه ما يسوء الأعاديا

وقول عمرو بن معد يكرب الزبيدى :

ويبقى بعد حلم القوم حلمى
ويفنى قبل زاد القوم زادى

وقول امرىء القيس :

كأن قلوب الطير رَطْباً ويابساً
لدى وكرها العُنّاب والحشف البالى

فقابل الرطب أولاً بالعناب مقدماً ، وقابل اليابس ثانياً بالحشف تالياً ، ومثل هذا الشعر عند ابن رشيق يجمع إلى طرافة المقابلة دقة التقسيم ، وكلما توفر حظ الشعر من المقابلة بين التقسيم والطباق ، كان أدعى لزيادة مزيته وحسن عبارته ولطافة موقعه[20] .

على هذا النحو لم يلتفت ابن رشيق فى بيت امرىء القيس إلا للمزية واللطافة التى أفضى إليها الجمع بين الطباق والتقسيم الدقيق ، وكيف أنه قابل بين الأول والمقدم والثانى والتالى .

وكان مثار إعجابه وتقديره يرد إلى ما يشبه الإحكام الهندسى ، وهو إحكام حجب عنه أنطولوجية هذا التقابل الثرى الذى لا سبيل إلى رفعه أو تجاوزه .

إن الصورة فى بيت امرىء القيس تجلو أمامنا قوة هذه العقاب وتحليقها المرن فى الأعالى ، وسطوتها وانقضاضها المباغت ، وتضعنا بالمثل أمام وجه آخر من الحياة ، لنرى غريزة الحى فى المزاحمة والصراع طلباً للبقاء . إننا بإزاء ضرب من طيران المراوغة والختل ، تكتسب فى سياقه مرونة الجناح ولين المفاصل وشراسة المخلب المتلقف ، معانيها من طيران آخر يبدو إذا ما قيس بالأول واهناً قصير المدى .

وكأن القلوب المنتزعة التى ماثل بعضها العُنّاب فى طراوته وغضارته وحمرته القانية ، وشاكل بعضها الآخر الحشف فى تشننه وتغضنه ويبوسته ، إيذان بمستوى رمزى لهذا التقابل الذى يحتضن الوجود ، ويعبر عن الحياة متجلية فى شرخ الشباب وورقه وغبطته ، تجليها فى عجز الكبر ووهن الهرم . وكيف أنهما يستقران فى نهاية الأمر بضربة لازبة وخطفة مباغتة فى وكر مصير محتوم[21] .

لقد كان البديع - كما يقول صاحب الوساطة - يقع فى خلال قصائد العرب ، ويتفق لها فى البيت بعد البيت على غير تعمد وقصد ، فلما أفضى الشعر إلى المحدثين ، ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن ، وتميزها عن أخواتها فى الرشاقة واللطف ، تكلفوا الاحتذاء عليها فسمّوه البديع ، فمن محسن ومسىء ، ومحمود ومذموم ، ومقتصد ومفرط .

وأما المطابقة فلها شعب خفية ، وفيها مكامن تغمض ، وربما التبست بها أشياء لا تتميز إلا للنظر الثاقب والذهن اللطيف .... ومن أشهر أقسام المطابقة عند مؤلف الوساطة ما جرى مجرى قول دعبل الخزاعى :

لا تعجبى يا سَلْمُ من رجلٍ ضحك المشيبُ برأسه فبكى

وقول مسلم بن الوليد :

مُسْتَعْبِرٌ يبكى على دِمْنَةٍ ورأسه يضحك فيه المشيب

وقول أبى تمام :

وتنظّرِى خَبَبَ الرِّكاب يَنُصُّها محيى القريض إلى مُميت المال[22]

وتنبىء هذه الآراء أن القدماء من شعراء الجاهلية والعصر الأموى ، لم يعرفوا سبل التنوّق فى الشعر ، ولم يسلكوا بالزينة طريق الإغراء الداعية إلى التكلف والتمحل ، وإنما كان يعنّ لهم شىء منه ، فيضَ الخاطر وعفو السانح ، فلما أفضى الشعر إلى العصر العباسى ، وصار البديع نمطاً يحتذى وأسلوباً يقتدى ونمطاً فنياً يحاكى ، أغرق شعراء الصنعة فيه إغراقاً لم يبالوا معه أحياناً بالتباس الصيغة وغموض العبارة ، والخروج إلى التكلف ، والوقوع فى الاستكراه .

وقد ذكر الآمدى فى الموازنة وهو ينقل آراء أبى عبد الله محمد بن داود الجرّاح فى كتاب الورقة ، وابن المعتز فى الكتاب الذى جرده لذكر البديع ، أن أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد ، وأن أبا تمام تبعه فسلك فى البديع مذهبه فتحير فيه ، كأنهم يريدون إسرافه فى طلب الطباق والتجنيس والاستعارات ، حتى صار كثير مما أتى به من المعانى لا يعرف ولا يعلم غرضه فيها إلا مع الكدّ والفكر وطول التأمل ، ومنه ما لا يعرف إلا بالظنّ والحدس . وعلّل الآمدى شغف أبى تمام بالطباق ، ورده إلى أنه رأى الطباق فى أشعار العرب وهو أكثر وأوجد فى كلامها من التجنيس . والطباق عند الآمدى مقابلة الحرف بضده أو ما يقارب الضد ، وإنما قيل مطابقة لمساواة أحد القسمين صاحبه وإن تضادا أو اختلفا فى المعنى[23] .

وذهب ابن خلدون مذهباً آخر فعدّ بشاراً رأس الصنعة ، وعدّ ابن المعتز الشاعر الذى به ختم البديع . قال صاحب المقدمة : « .... وقد تعددت أصناف هذه الصنعة عند أهلها ، واختلفت اصطلاحاتهم فى ألقابها . وكثير منهم يجعلها مندرجة فى البلاغة ، على أنها غير داخلة فى الإفادة ، وأنها هى التى تعطى التحسين والرونق . وأما المتقدمون من أهل البديع فهى عندهم خارجة عن البلاغة ؛ ولذلك يذكرونها فى الفنون الأدبية التى لا موضوع لها . وهو رأى ابن رشيق وأدباء الأندلس .

وذكروا فى استعمال هذه الصنعة شروطاً ؛ منها أن تقع من غير تكلف ولا اكتراث فيها يقصد منها . وأما العفو فلا كلام فيه ؛ ولأنها إذا برئت من التكلف ، سلم الكلام من عيب الاستهجان ؛ لأن تكلفها ومعاناتها يصير إلى الغفلة عن التراكيب الأصلية للكلام ، فتخل بالإفادة من أصلها ، وتذهب بالبلاغة رأساً ، ولا يبقى فى الكلام إلا تلك التحسينات»[٢٤] .

ومن ضروب المقابلة التى كان الشاعر الجاهلى يسوقها ، نستشفّ أنها كانت ترد دونما استكراه وسرف ، وأنها لم تكن لمجرد الزخرف الشكلى والتحلية والتنوق الذى يصطنع الشاعر إليه سبل المهارة والفطنة التى كثيرا ما ترتبط بحرفية الشعر . ولم يكن الشاعر الجاهلى يصوغ المطابقة وفق أنماط قبلية متعارف عليها ، أو وفق أشكال منطقية من التناقض والتضاد والتضايف ، ولم يرغ إلى المطابقة كما يروغ الشاعر الصناع إلى استعراض حذقه وبراعته . وهذا كله جدير بأن نصف الطباق فى الشعر الجاهلى بأنه داخلى لا يكتفى بأن ينتظم انتظاماً خارجياً ، ولا أن يتسق اتساقاً منطقياً شكلياً . وإذا لم يكن بدّ من الانتظام والاتساق ، فإنهما يحيلان على امتلاء المضمون ، مما يجعل المطابقة تنمو وفق منطق وجدانى ، يتجه بالطباق إلى المدركات المحسوسة فى الطبيعة ، أو ينحو بها صوب العاطفة الذاتية أو الحكمة الفطرية يصطفيها الشاعر من تجارب الحياة .

إن القارىء لا يشعر بنتوء المقابلة ونبوّ المطابقة وشكلية التضادّ فى قول سلمة بن الخرشب الأنمارى :

تـأوّبـهُ خيـالٌ من سُلَيْمى ... كما يعتاد ذا الـدين الغريمُ
فـإن تقبـلْ بما علمت فـإنى ... بحمـد الله وَصّالٌ صَـرُومُ

وقول المرقش الأكبر :

سكنٌ ببلدة وسكنْتُ أخرى ... وقُطِّعَت المواثقُ والعهـودُ
فما بالى أفى وَيُخانُ عهـدى ... وما بـالى أُصَادُ ولا أصيـدُ

وقول المُثقّب العبدى :

حسنٌ قـولُ نعمْ من بعد لا ... وقبيـحٌ قـولُ لا بعـد نعمْ
إن لا بعـد نعم فـاحشـةٌ ... فبلا فابدأ إذا خفت الندمْ[٢٥]

ومما يظاهر القول بجوّانية الطباق ونفسانية التقابل فى ذلك الشعر ، قول امرىء القيس يصف فرسه :

مكـرّ مفـرّ مقبـل مـدبـر مـعـاً ... كجلمـود صخـر حطّهُ السيلُ من عَـلِ

وقوله يصف محبوبته :

ألم تـريانى كلّما جئت طـارقاً ... وجدتُ بها طيباً وإن لم تطيّب

وقول النابغة معبراً عن ثقل الزمان ورصانته ، ومصوراً حزنه الذى لا يريم :

وصـدر أراحَ الـليـلُ عـازبَ همّـه ... تضـاعف فيـه الحـزنُ من كـلّ جـانب

ولو أننا قومنا هذه الأبيات بالمعيار الذى سبق أن احتكم إليه مسلم بن الوليد وأبو نواس ، لانتهينا إلى أن فيها إحالة فى المقابلة ، وفساداً فى المطابقة ، وعدم استواء فى جهات التضاد . ولسنا بحكم المنهج الذى نتبعه ، منتهين إلى هذه الأحكام ، لما فيها من خلل فى قياس التقابل الشعرى على التقابل المنطقى الصورى . وجدير بهذه النظرة المنطقية أن تفسد المطابقة بله الشعر بشكل عام .

إننا بتحكيم هذه النظرة الضيقة ، ننكر على امرىء القيس أن يكون فرسه مقبلاً مدبراً فى آن واحد ؛ ذلك لأن الكرّ والفرّ حركتان متضادتان تعاقبتا على موضوع واحد فى زمن واحد ، ومعلوم أن الضدين لا يصدقان فى وضع معية . وننكر عليه أن تكون لمحبوبته رائحة تتضوع وطيب يسطع ، وإن لم تضمخ جسدها وثيابها بالطيوب ، وذلك لأنه أوجب صفة ونفاها ، وننكر على النابغة أن يكون الهمّ غائباً حاضراً ، ومسرحاً فى فضاء الكون مقيماً فى حبة القلب وكوامن الصدر لا يبدى حراكاً .

إن القارىء ليدرك دونما عسر ، استحالة النظر فى التقابل الشعرى على هذا النحو من الرّدة إلى أحكام المنطق ؛ وإنما السبيل إلى استبطان هذا التقابل ، أن نلوذ بمنطق الشعر ذاته ، معترفين بأنه منطق وجدانى ينسج المتقابلات ، ويسمح لها بأن تتآلف وتتوادد ، غير مكترث بالهوية وعدم التناقض . إنه بتعبير لا يخلو من التناقض ، يضع منطق اللا منطق ، ويهىء ضروباً من الحمل الشعرى موضوعة فى مساق المفارقة التى تدهش وتباغت . ولا غرو أن أفضى ابتداع المحتوى فى هذا الشعر ، سواء كان صورة أو عاطفة أو فكرة مجردة ، إلى ابتداع التعبير ونسق الصياغة .

أما امرؤ القيس فصوّر فرساً لا نتعقل وجوده ، لا لشىء إلا لأنه لا يقع فى مجال الإدراك الحسىّ المشترك ؛ ولو أنه استغنى عن قوله «معاً» ، ومحال أن تكون من الحشو والفضول الشعرى ، لأمكن أن نتأول الصورة ، ونحتج لاستقامة التضاد بأن الفرس

يكر فى وقت ويفرّ فى آخر ، ويقبل فى حال ويدبر فى أخرى . ولكنْ كيف نستغنى عنها وهى التى بواسطتها خالف نسق البيت عن عدم التناقض ، ومَن خلالها توادت الأضداد ؟

ولا سبيل إلى استبطان هذا التقابل إلا بأن نرغب عن مقولة الاستواء وعدم الإحالة ، مادمنا غير مطالبين ونحن فى حضرة الشعر ، بما يفصله المناطقة من شروط وأحكام ومقولات .

إننا نقصد مباشرة نظاماً آخر يدمج المتقابلات ، ويقفنا على الكيفية التى تتجلى بها الأشياء للوعى الشعرى . إننا لا نقصد هذا النظام الآخر إلا لأن تقابل الأضداد فى صورة الفرس ، يباغتنا بما لم نألف جريانه على النسق المعتاد . ومن ذا الذى رأى فرساً يقبل ويدبر ، بحيث يكون زمان إقباله زمانَ إدباره ؟

إن الشاعر يهبنا بهذه الصورة التى تتفتح عن مقابلة لا معقولة ، تخيلاً جدلياً للمفارقة ، ويؤسس ماهية حركة تكاد لرشاقتها ومرونتها وتدفقها ، تسعى صوب الاتجاهات كلها فى آن واحد . وهذا الكيف المميز لها فنيا ، يجعلها تند عن قانونى الاتجاه والقصور الذاتى . وما أشبه هذه الحركة بالسكون ، لما تنطوى عليه من تضاد منتظم وانتظام متضادّ . هذه الرؤية لجسم يتحرك بسرعة منتظمة ، تخادع بصرنا حتى إننا نرى الجسم كما لو كان ثابتاً . وعلى هذا النحو ساق زينون الإيلى برهانه الغريب على أن ما نتوهمه متحركاً هو فى حقيقة الأمر ساكن ؛ فالسهم المنطلق يمرّ بنقط المكان ، ولا بد أن يكون ساكناً فى كل نقطة يمرّ بها ، لارتباطها بآن متوسط بين لحظة ماضية بلغت حد الانتهاء ، وأخرى لاحقة لم تأت بعد . وهكذا تقتطع اللحظة الحية لتأخذ شكلاً متحجراً ، أو لتصور على هيئة التخارج فى المكان ، فإذا نحن بصدد زمان مكانى ، وإذا بالتوالى ينقلب إلى التتالى .

إن الفرس لفرط سرعته وشدة انصبابه ومرونة مفاصله ، يماثل الزواحف والرخويات فى حركتها التى تضطرب صوب نقط المكان فى زمان واحد ، آخذة وضع معية نشطة تستقطب الاتجاهات فى زمان واحد . هكذا يبدو التقابل تخطيطاً شعرياً مقصودا لكيانات الإدراك الحسىّ المعتاد ، وتصديعاً لمقولات الفهم المنطقى ، وتنمية بواسطة الخيال لحركة تتجاوز بنيتها قانون الاتجاه الواحد ، وتصويراً لفرس تشطره سرعته بين إقبال مدبر وإدبار مقبل .

إن التقابل فى هذه الصورة ليس زينة طارئة وتوشية عارضة بقدر ما هو كشف شعرى عن حركة تجد تحققها فى الخيال المبدع .

إن المقابلة فى كثير من شعر المولدين لا تجرى على هذا النسق ؛ لأنهم كانوا يحتفلون بالشكل لا بالمحتوى ، مما يسمح لنا بوصف هذه المقابلات بأنها برّانية ومحض مهارة لغوية ، إذ فرغت من الدلالة النفسية فإنها لا تكاد تخلو من الطرافة وإثارة التأمل الشكلى .

وشتان بين مقابلة سبيلها الفطنة وطول الممارسة والحذق اللغوى والقصد إلى الزخرف ، وأخرى نفسية وجدانية تستند إلى الأساس الأنطولوجى الأول . هذا الاختلاف فى السبل يجعلنا نميز بين ضربينْ من التقابل الشعرى ؛ ينحل أحدهما إلى التوشية والزينة ، ويئول الآخر إلى رصيد وجودى أصيل .

ويفضى هذا التمييز إلى التساؤل عما إذا كان التضاد فى الوجود أساس التقابل فى اللغة ، أو أن الوعى اللغوى بالتقابل هو الأساس الذى إليه تستند المضادّة فى الوجود ؟

إن الوجود هو التفتح الأول ، والشرط القبلى لكل مشروط ؛ وهو ليس مما يحمل لأنه أصل لجميع أشكال الحمل التى نعبر عنها باللغة ، ومن ثم يبدو التضاد الأساسى فى الوجود أصلا للتقابل اللغوى . «والوجود فى مشاقة مع ذاته . . . التناقض جوهره ، والتغير قانونه الذى يجرى عليه فى تحققه . والتغير معناه المغايرة ، والمغايرة أن يصير الشىء غير ذاته ، وهذه الغيرية معناها وجود التضادّ فى طبيعة الوجود . . . وإذا كان التغير جوهر الوجود كان التضاد من جوهر الوجود كذلك . . . ومنطق الوجود يجب ـ من ثم ـ أن يكون جارياً على نحو ديالكتيكى . ولهذا كان الديالكتيك ، بمعنى السياق المنطقى من الموضوع إلى نقيض الموضوع ، صحيحاً فى التعبير عن حقيقة الوجود ، وهو وحده المنطق الوجودى ، لا ذلك المنطق القائم على أساس مبدأ عدم التناقض ، وهو المنطق الأرسطالى ؛ فإن هذا المنطق مجرّدٌ فكرى مثالى»[٢٦] .

إن الوجود لكونه نسيج الأضداد ، يجعلنا ننقل المطابقة من الخاص إلى العام ، فإذا الوجود كله طباق وتقابل خصب ، امتلأ به صوفى كابن سبعين (٦١٣/٦٦٩ هـ) فهتف : «سبحان الفرد الزوج ، الحضيض الأوج»[٢٧] ، وتدهش منه صوفى آخر كأبى سعيد الخرّاز (٢٧٩ هـ) فقال : «عرفت الله بجمعه بين الأضداد»[٢٨] .

إن إنعام النظر فى الشعر العربى يدل على أن الشعراء فهموا من المقابلة معنيين أساسيين : أنها حدّ يفصل ويميز فى سياق المعرفة والإدراك ، كما أنها تبرز معارض الجمال من خلال تضايف المتضادين ، ولا سيما إذا أمعنا فى التباعد . وإلى المعنى الأول أشار المتنبى بقوله :

وَنَذيمُهُمْ وبِهِا عرفْنا فضْلَهُمْ ... وبضدِّها تتميّزُ الأشياء

وإلى المعنى الثانى أشار المُنبِّجِىّ بقوله :

فالوَجْهُ مثلُ الصبحِ مُبْيَضٌ ... والشعرُ مثلُ الليلِ مُسْوَدُّ
ضِدّانِ لما استجمعا حَسُنا ... والضدُّ يُظْهِرُ حُسْنَهُ الضدُّ

وإلى هذين المعنيين تضاف دلالتان أخريان تصنف التقابلات الشعرية تحتهما ؛ أما الدلالة الأولى فتحدد «التقابل المنفصل» . وفي هذا النوع نلاحظ استقلال الطرفين وانعزالها عن السياق العام ، مما يؤذن بأن التقابل شكلي ، غير ناشيء عن التوتر الذي يميز كل تقابل ينقسم بواسطته الطرفان ليعودا إلى الالتحام ببنية العمق . أما الدلالة الثانية فإنها بسبيل «التقابل المتصل» ؛ وهو الذي يختفي فيه الاستقلال الزائف ، كيما يتحقق التآلف والانسجام الذي يحتفظ بتقابل الأضداد ، وينسج في الوقت نفسه من هذا التمزق توافقاً ، فإذا نحن أمام نقيضة تفض نفسها في توافق المتقابل وتقابل المتوافق . وما أشبه الدلالة الثانية بالعمليات البيوكيماوية ، تلك التي تتم وفق توالج متبادل وتفاعل مستمر وانشطارات تسعى إلى الوحدة المنفتحة على انقسام جديد ، لا يلبث أن يعود كرة أخرى من خلال تداخل الهدم والبناء إلى ضرب من الانتظام .

إن الشعر ينحرف بالتقابل في سياق الدلالة الثانية عن التلفيق المصطنع ، لما فيه من تصديع لتوتر الأضداد برفعها إلى مركبات يحكمها منطق عقلي ، يعلى من قيمة الطرف الموجب ، مغضياً عن الطرف السالب ، وبين هذا المنطق ومنطق الوجود الحي المفعم بالتقطع والمفارقة والمباغتة بون بعيد .

ويؤسس هذا التمايز المعيار النقدي الذي يتيح لنا الحكم بامتلاء المضمون أو خوائه . وليس التقابل مما يختص بمعاني الشعر فحسب ؛ لأننا نصادفه أيضاً في الصور ، وهو في دورانه على الصور أو المعاني ، ربما جنح إلى السطح ، وربما اتجه إلى بنية العمق .

ومما يدخل في تقابل المعاني ، مكثفاً تجارب الشعراء في الحياة ، قول بشار بن برد :

إذا كنت في كُلِّ الأمور مُعاتِباً
صديقَكَ لم تلْقَ الذي لا تعاتبهْ
فَعِشْ واحداً أوْ صِلْ أخاكَ فإنه
مُقارِفُ ذنبٍ مرةً وَمُجانِبُهْ
إذا أنت لم تشربْ مراراً على القذى
ظمئت وأيُّ الناس تصفو مشاربُهْ

ومن هذا القبيل قول أبي تمام :

وإذا أراد الله نشر فضيلة
طويت أتاح لها لسان حسود
لولا اشتعال النار فيما جاورت
ما كان يعرف طيب عرف العود

وقوله :

قد يُنْعِمُ الله بالبلْوى وإن عَظُمَتْ
ويبتلي الله بعض القوم بالنِّعَمِ

وقوله :

وَطُولُ مُقامِ المرءِ في الحيِّ مُخْلِقٌ
لديباجتَيْه فاغتربْ تتجدَّدِ
فإني رأيتُ الشمسَ زِيدتْ محبةً
إلى الناس أنْ ليست عليهم بسَرْمَدِ

ومما يدخل في تقابل المعاني والمطابقة بينها قولُ المتنبيّ :

وَمَنْ صَحِبَ الدنيا طويلاً تقلّبَتْ
على عينه حتى يرى صِدْقَها كِذْبا
أرى كلنا يبغي الحياة لنفسه
حريصاً عليها مُسْتهاماً بها صَبّا
فَحُبُّ الجبانِ النفسَ أورده التُّقى
وَحُبُّ الشجاعِ النفس أورده الحَرْبا

وقوله من قصيدة مطلعها : على قدر أهل العزم تأتي العزائم

وتعظُمُ في عين الصغير صغارها
وتَصْغُرُ في عين العظيم العظائمُ

وقوله :

رُبَّما تُحْسِنُ الصَّنيعَ لياليْـ
ـه ولكنْ تكدِّرُ الإحسانا
كُلُّ مَا لَمْ يَكُنْ مِنَ الصَّعْبِ في الأنْـ
ـفُسِ سَهْلٌ فيها إذا هُوَ كانَا

إن القاريء ليتنقل في هذه الأبيات بين حكم استخلصها الشعراء من التجارب الحية ، وصاغوها في سياق مؤسس على التقابل بين الإغماض والإغضاء عما يشين ويعيب ؛ فذلك أدعى لوصلة الصديق وجمع الصاحب ، وبين التشدد في العتب والتدقيق في المؤاخذة والنفور من الشرب على الأقذاء ، فهذا كله داعية التفرق وباعث على الإدبار وإخلاق سبب المودة وآصرة الصَّداقة ؛ بين الإنعام بالبلوى تمتعض منها النفس وتمتاقها وتكرهها غير عالمة بما في طيها من سوابغ المنن ، وبين الابتلاء بالنعمة يلذها الإنسان ويفرح بها وهي في حقيقة الأمر عذاب معجَّل وفتنة مسلطة ؛ بين الفضيلة مطوية منسيا خيرها ، ومنشورة يذيعها الحسدة من حيث لا يعلمون ؛ بين مكوث الإنسان في وطنه ، كما تمد الشجرة جذورها في تربتها ، ريثما يأتي عليه زمان يفنيه ، ويلمُّ به شعور يضنيه ، وبين الاغتراب يجدد

نفسه ويزيح عنها ركام الملال . إننا نستشعر هذا التقابل فى صدق الدنيا الكاذب ، وفى لواذ الجبناء بالقعود عن جسام الأمور من فرط محبتهم للحياة ، واقتحام الشجعان غمرات الهلكة لا عن كراهية للحياة وإنما عن فرط محبة لها . ونستشعره فى عظم الصغائر وصغر العظائم ، وفى الأمور تشق على النفس حتى إنها لتستصعبها ، فإذا ما وقع الأمر ، هان وسهل فتقبلته النفس بالإذعان .

لقد كان القدماء من الرواة والنقاد لا يخفون إعجابهم بهذا اللون من الشعر ، وهو إعجاب ناطوه بما فيه من الحكم والمعانى ، موازنين بينه وبين ضرب آخر من الشعر الذى عنى الشعراء فيه بالتصوير . وعبارتهم فى هذا السياق أن الشعر الذى يحتفى بإبداع الصور ليس فيه كبير معنى ؛ وأفضى بهم هذا المعيار إلى استساغة طائفة من أشعار المعانى خرجت مخرج السماجة والابتذال والتكلف والغثاثة . وتئول مبررات الإعجاب عندهم إلى أمرين ؛ الأول أن المعانى أولى بأن تتقدم رتبتها لأنها لا يعرض لها بحكم ثباتها تغير أو نقصان ، أما الألفاظ فترابية دائرة لا قدرة لها على الاستمرار والبقاء . والثانى أن بين المعانى والتصديقات آصرة ونسباً . وكثيرا ما كان الشعراء يحتجون للتقابل يسوقونه فى معرض التصديق ، بالقياس والبرهان كقول أبى تمام :

لولا اشتعال النار فيما جاورتْ
ما كان يُعْرَفُ طيبُ عَرْفِ العود

وقوله :

فإن رأيت الشمس زيدتْ محبةً
إلى الناس أن ليستْ عليهم بسَرْمَدِ

ويأخذ البرهان فى هذه الأبيات وضع تعليل للمعنى الذى يصاغ فى قالب من الحكمة والتأمل ؛ وكأن الشعراء رغبوا فى أن يخففوا من صرامة التجريد فألحقوا به البرهان والتعليل الذى لا يخلو من إحالة على الصورة التى لا تقصد لذاتها وإنما لما فيها من تفسير وتعليل وإيضاح .

وكما يقع التقابل فى المعانى يقع فى الصور . ومن باب التقابل فى الصورة التى تقصد لذاتها لا للإيضاح والاحتجاج والتعليل قول المتنبى فى ناقته يسوقها إلى الممدوح :

أنساعُها ممْغُوطَةٌ وخِفافُها
منكوحةٌ وطريقُها عذراءُ

وقولُ أبى تمّام يصف بكاء المحب وشدة التياعه :

ظعنوا فكان بكاىَ حولاً بعدهمْ
ثم ارْعَوَيْتُ وذاكَ حكمُ لَبيدِ
أجدِر بجمرةِ لَوْعةٍ إطفاؤها
بالدمع أن يزدادَ طولَ وَقودِ

وهذا مما عده الآمدى من أخطاء أبى تمام ؛ فهو خلاف ما عليه العرب ، لأن من شأن الدمع أن يطفىء الغليل ، وهو فى شعرهم كثير . وقد جاء الطائى بعكس الصورة والمعنى السابقين فقال :

فلعلَّ عينَكَ أن تجودَ بدمعها
والدمع منهُ خاذلٌ ومُواسِى

وقال أيضاً :

فلعلَّ عبرةَ ساعةٍ أذْرَيْتَها
تشفيكَ من إرْبابِ وَجْدٍ مُحْوِلِ

أما المتنبى فقد عرض ما ابتذله الشعراء فى حديثهم عن الناقة يدمى خفافها الحصى وهى تسلك إلى الممدوح طريقاً غير مألوفة ، فى صورة مؤسسة على تقابل حيوى بين الافتضاض والبكارة . ولم يكن هذا التقابل ليكتسب دلالته إلا من الاستعارة فى الصورتين . والاستعارة ذاتها لم تستمد إيحاءاتها إلا من وضعها فى هذا النسق الشعرى الذى اعتمد التقابل بين صفتين ؛ تناسب إحداهما وضع هذا الحيوان فى نوعه بجامع الأنوثة بينهما ، وإن كانت الخفاف لا توصف بما أسقط الشاعر عليها ، وإنما خرج المتنبى بالصفة إلى التوسع والاستعارة التى اقتضبها لينقل العلاقة بين الأخفاف والحصى من مستوى الإدراك الحسىّ المعتاد ، إلى أفق من العلاقات التى يحققها الكشف الخيالى عن وضع من التوالج والاتحاد : ولم يرشح للصفة الثانية نوع كالأولى ، وإنما سوّغها السياق بالإحالة على الطرف الأول ، وطالب بها ما يجريه العرب فى لغتهم من قولهم عن الدرة لم تثقب والرملة لم توطأ إنهما عذراوان .

وأما الآمدى فلم يرض عن بيت أبى تمّام ، لا لشىء إلا لأنه لا يجرى من حيث التقابل وفق أنماط من الصياغة الشعرية الموروثة عن القدماء . ولو أن الأمر فيما يبدع الشعراء منوط بالمحاكاة والاحتذاء ، لضاقت بهم سبل التعبير ، وغلقت دونهم منافذ الإبداع . ولا تثريب على الطائى إن خرج على المألوف فجعل حرارة اللوعة تزداد اتقاداً بالدموع .

لقد قابل الشاعر فى سياق الالتياع والبكاء ، بين الماء والنار فى شكل ثنائية عنصرية متضادة ، غير أنه تقابل فيه من الغرابة والمباغتة بقدر ما فيه من تنكب للتقليد وانحراف عن المعتاد . ولو أن الآمدى تبطنّ هذه الصورة ، لما حكم بالفساد والإحالة ؛ ذلك أن الشاعر فاجأنا بما لا نتوقع ، وفتح لنا وصيداً إلى التأمل والكشف الشعرى عن ماء يزكى اللهب ولا يخمده ، ويؤججه ولا يطفئه . إن التقابل الموضوع فى سياق تعارض عنصرى ، يحيل على تقابل آخر يقوّيه ولا يوهنه ؛ فالمحب الذى ظعن أحباؤه ، يذرف من التحنان واللهفة والشوق دموعاً لا تزداد معها لوعته إلا توهجاً واتّقادا . إن هذه الدموع ليست بسبيل

التطهير والتخفف والشفاء والانفراج والتنفيس على حد قول امرىء القيس :

وإن شفائى عَبْرةٌ مهراقةٌ
فَهَلْ عند رسْمٍ دارسٍ من معول

وقول الآخر :

لعلَّ انحدارَ الدمْع يُعْقِبُ راحةً
من الوَجْدِ أو يَشْفِي نَجِيَّ البلابِلِ

إن لأبي تمام - شأنه شأن المتنبي - ضروباً من التقابل المنفصل ، لم تنطو على توليد ومباغتة ، ولم تُشْرَب الطابع النفسى الوجودى . ومن هذا القبيل قول أبي تمام ، وقد استحسنه الآمدى دون مبرر للاستحسان :

نَثَرتْ فريدَ مدامعٍ لم تُنْظَم
والدمعُ يحملُ بعضَ ثِقْل المُغْرَم

وقوله ، وقد عده صاحب الوساطة من لطائف التقابل :

وَتَنَظَّرِى خَبَبَ الركابِ يَنُصُّها
مُحْيِى القريضِ إلى مُمِيت المال

إن الدمع منثوراً ومنظوماً ، تقابل تصويرى تداوله الشعراء وابتذلوه ، فضلاً عما فى هذا التقابل من غثاثة وسماجة ، لقياس الأحوال الوجدانية على شكلين من فن القول . وهو على هذا الحد تقابل لا يحرك العاطفة ولا يدعو إلى التأمل والاستبصار ، وهو من جهة أخرى مقيس على صناعة عرفت منذ العصر الجاهلى ، تتمثل فى نظم المنثور من الأحجار الكريمة فى سلك واحد . وكما عوّل الشعراء على هذه الصورة الفارغة والتقابل البارد ، اعتمدها البلاغيون القدماء للتمييز بين الكلم مفردا أو منتظماً فى مساق أسلوبى ، غير أنه كان عندهم أكثر لياقة ، وأدق موقعا ، وأدلّ على الغاية منه عند الشعراء .

وهذا التقابل الآخر بين الحياة والموت ، كان يمكن أن يمتلىء بالدلالة النفسية والأنطولوجية لو أن الشاعر ربطه بفضل تأمل للظاهرتين وهما تتبادلان الأدوار فى سياق وجودى ، لكنه راغ إلى ربطهما بالشعر والمال والمديح والعطاء .

ومما يدخل فى سياق التقابل الخاوى قول المتنبى :

وكلما لقىَ الدينارُ صاحبَهُ
فى مِلْكِه افترقا من قبلُ يَصْطَحِبا

وأين هذا التقابل الفارغ المنفصل من قوله :

أَزُورُهُمْ وَسَوادُ الليلِ يَشْفَعُ لى
وَأَنْثَنِى وبياضُ الصُّبحِ يُغْرِى بى

وقوله فى تأمل النهاية الفاجعة :

نحن بَنُو المَوْتَى فما بالُنا
نَعافُ ما لابُدَّ من شُرْبِه
لم يرَ قَرْنُ الشَّمس فى شرقه
فشكّت الأَنْفُسُ فى غَرْبِه
يموت راعى الضَّأنِ فى جهله
مِيتةَ جالينوسَ فى طِبِّه
وغايةُ المُفْرِطِ فى سِلْمِه
كغايةِ المُفرط فى حَرْبِه

وقوله متفلسفاً فى النفس :

تَخالَفَ الناسُ حتى لا اتفاقَ لهم
إلا على شَجَبٍ والخُلْفُ فى الشَّجَب
فقيلَ تَخْلُصُ نفسُ المرء سالمةً
وقيل تَشْرَكُ جِسْمَ المرء فى العَطَبِ

إن القارىء يواجه فى هذه الأبيات ضروباً من المقابلات الخصبة ، سواء فى الصورة أو فى المعنى . وحُقّ لحازم أن يبدى فرط إعجابه بالبيت الأول ، لما فيه من بنية ثلاثية للتقابل بين الزيارة والانثناء ، وظلمة الليل وانتشار الضياء ، وشفاعة الحلكة تبسط له جناحاً يخفيه ، وبياض الصبح يفشى سره ويغرى به الأعداء ، فصح له التقابل كما صح التقسيم .

أما الأبيات الأخر فإن التقابل فيها يستند بعضه إلى تأمل وجودى للحياة والموت ، وتبصّر بكلية المنون الذى لا يميز بين الرعاء والمتطبسين للأدواء ، واستشعار لكراهة الموت برغم أننا من نجله وقطف من غرسه . والغاية من بعد واحدة ، سواء ألح الإنسان فى الدعوة إلى السلم والوئام ، أو حرض على الثأر والحرب والانتقام . وتئول الأبيات الأخرى إلى ضرب من الحيرة والشك والتساؤل عما إذا كانت النفس ترجع بعد الموت إلى معدنها وتندرج فى أصلها ، أو أنها تفنى بفناء الجسم وتندثر باندثاره .

ومن التقابل النمطى الذى تداوله الشعراء فى العصر العباسىّ ، تصوير المشيب يرعى الرأس ضاحكا ، فى حين ينخرط الإنسان فى بكاء على عهد الشبيبة الذى ولى ولات إياب . وعلى هذا الحلو من المقابلة قول دعبل الخزاعىّ :

لا تعْجَبى يا سَلْمُ من رجلٍ
ضحِكَ المشيبُ برأسِه فبكى

وقول مسلم بن الوليد :

مُسْتَعْبِرٌ يبكى على دِمْنَةٍ
ورأسُه يَضْحَكُ فيه المشيب

وقد يحال التقابل بين شنج الشيخوخة ويبوستها ونضارة الشباب وورقه ، إلى تعاقب الليل والنهار . ومن هذا القبيل قول مروان بن أبى حفصة :

والشيبُ إنْ طرد السوادَ بياضُهُ
كالصُّبح أحدثَ للظلامِ أفولا

وقول محمود الوراق :

فسوادُ رأسكَ والبياضُ كأنَّهُ
ليلٌ تشِيبُ نجومُهُ وتسيرُ

وقول دواد بن جهوة :

وأنكرْتُ شمسَ الشيْب فى ليل لمتى
لعَمرى لليْلى كان أحْسَنَ من شَمْسى

وهذا ضرب من التقابل الفارغ ؛ لا يكاد القارىء يشعر إزاءه بما بين الزمان والإنسان من حوار لا ينقطع ؛ فالزمان يطوينا ونطويه ، ويمزقه ويمزقنا بإدنائنا من مشارف النهاية ؛ إنه علة الكون والفساد ؛ وهو الذى به وفيه ننضج وتتفتح أكمامنا ، ونُصوَّح ونذوى ونذبُّ إلى الختام الذى يضع النهاية لما عانينا من كَبَد وعناء .

إن القارىء لا يكاد يشعر بهذه المعانى فى الأبيات السابقة ؛ لأنهم إنما أسَّسوا المقابلة على تضادٍّ لونى بين البياض والسواد ، ولا شىء بعد مشترك بين المشيب وافترار الثغر عن بياض الأسنان إلا اللونُ لا غير ؛ وكذا الأمر فى الشعر الفاحم والليل الحالك .

لقد راغ الشعراء إلى هذا التعارض اللونى ، ولا سبيل إلى امتلاء الصور بالمضمون الخصب ، إلا الانحراف بها عن مجرد التماثل اللونى ، كيما يبدو ضحك المشيب هزواً وسخرية من الإنسان إذ يمدُّ أمله فى الحياة ؛ بينما يطارده الكبر وتتهدده الشيخوخة . والحق أن أرسطو أجاد فى تحليل هذه الاستعارة وهذا التقابل، فعنده أن نسبة الشيخوخة إلى العمر كنسبة المساء إلى النهار ، فيسمى المساء شيخوخة النهار ، وتسمى الشيخوخة مساء العمر[29] .

والاهتمام بما بين الألوان من تعارض ، أمر مستساغ من الوجهة الفنية لتأكيد طابع المقابلة والمضادة ، بشرط أن يكون له رصيد نفسىّ ووجدانى ، يهب هذه الألوان بواسطة التشبيه والاستعارة معناها الجوانىّ الذى يصدر الشاعر عنه ، ويمليه عليه وعى قلق بالصراع المحتدم بين الآنية والزمان ، وشعور متوتر بمأساوية المصير .

إن لدينا من شعر الوصف والتصوير والمعانى طائفة تدور على التقابل الفارغ والطباق الخاوى ، يقصد للتأنق والزخرف العارض ؛ وفى هذا الشعر تتناحى الأطراف المتقابلة . ومما يمثل التقابل الزخرفى قولُ صفىّ الدين الحلى (ت ٧٥٠هـ) فى وصف الربيع :

والأرضُ تَعْجَبُ كيف تضْحكُ والحيا
يبكى بدمْعٍ دائم الهَمَلانِ
حتى إذا افترتْ مباسمُ ثغرِها
وبكى السحابُ بمدمَعٍ هتّانِ
طفح السرورُ علىّ حتى إنَّهُ
من عُظْم ما قد سرَّنى أبكانى

وقوله يصف حديقة :

وأطلق الطيرُ فيها سَجْعَ منطِقِه
ما بين مُختلِفٍ منه ومتَّفِقِ
والسحبُ تبكى وثغرُ البرق مبتسمٌ
والطيرُ تسجَعُ من تيهٍ ومن أنَقِ

وقوله على مذهب أصحاب المعانى :

لا بُدَّ للشُّهد من نحْلٍ يُمنّعُهُ
لا يجتنى النفْعَ من لم يحْمِل الضَّرر
وأحزمُ النّاس من لو مات من ظمأً
لا يقربُ الوِرْدَ حتى يعرفَ الصَّدَرا
رأى القِسِىّ إناثاً عن حقيقتها
فعافَها واسْتشارَ الصَّارمَ الذكرا

ومن هذا القبيل قول صلاح الدين الصفدى [ت ٧٦٤] :

الجَدُّ فى الجِدِّ والحرمانُ فى الكسَلِ
فانْصَبْ تُصِبْ عن قريبٍ غايةَ الأمَلِ
وإنْ أردْت نجاحاً كلَ آونةٍ
فاكتُمْ أمورَك عن حافٍ ومُنْتعِلِ
من سالمتْهُ الليالى فليثقْ عجلاً
منها بحرْب عدوٍّ جاء بالجِيَلِ

وقول أبى الفتح البُسْتىّ [ت ١١٢٢هـ] :

زيادةُ المرءِ فى دنياهُ نُقْصانُ
وربْحُهُ غيرَ محْضِ الخيرِ خُسْرانُ
وكلُّ وُجْدانِ حظٍّ لا ثباتَ لهُ
فإنّ معْناه فى التحقيق فقدانُ
يا عامراً لخراب الدهرِ مُجْتهداً
بالله هل لخراب العمرِ عُمْرانُ
يا خادمَ الجسْمِ كمْ تسعى لخدْمتِه
أتطلب الربْحَ مما فيه خُسْرانُ

إن المقابلات بين المعانى والصور فى هذه الأبيات لا تلتحم ببنية العمق ، لا لشىء إلا لخوائها من المضمون النفسى ، وهى من ثم تدخل فى نسيج السطح والشكل ، لأن الشعراء يتوا التقابل خارج الأشعار ، فلم ينبثق من الأغوار فى تقطعها وتعارضها وتوترها ، مما أفضى إلى أن تعرض الصور المتقابلة التى تصف الطبيعة ، فى سياق يحيل على الانفعالات ، أو قل مسميات الانفعال لا الانفعال ذاته . وهذا كله مؤذن بأن التقابل الشكلى المبيت هو الذى أصاب التصوير بالخلل والعاطفة بالفتور . وأين هذا التقابل الخاوى الذى قصد للزينة ، من التقابل الآخر الذى يبعث على الدهشة ، ويكاشفنا بدورة الحياة الأبدية على محاور الفصول ؟

والأمر على هذا الحذو فى شعر الحكمة والمعانى ، وذلك أن الشعراء لم يحجبوا العمد إليها ، فضلاً عن أن المقابلة بين المعانى يغلب عليها النظم والتقرير ، ولا وجود للقصد العفوى ، وبين احتجاب القصد وظهوره يتقوم المعيار الذى تقاس به المتقابلات بله الشعر بشكل عام .

إن لدينا فى لزوميات أبى العلاء جملة من أشعار المطابقة والمقابلة ، ساقها مساق الحكمة والتفلسف والتأمل ، وفيها يتحد الشعر والشاعر ، ويصدر التعبير عن معاناة ذاتية وتجربة شخصية . ويبدو أنه فى حكمته يتفق مع بداهة أن الوجود نسيج من المتقابلات والأضداد . وذلك فى قوله :

وعالمٌ فيه أضداد مقابلة
غنىً وفقرٌ ومكروبٌ ومَقْرُورُ

على هذا المحور أدار المعرى تفلسفه وحكمته، فتارة يتأمل رفاهة الملوك وترف النبلاء ، وكيف يئول الأمر إلى صمت الموت وسكون العدم ، وتارة يتأمل الزواج والإنجاب . وينوع أبو العلاء أشكال التقابل ، فيتحدث عن الضلال والهدى والميلاد الذى يسلم للموت ، ويصف مسالك سوء النية من قبل الإنسان إذ يظهر النسك والقناعة والزهد ، مخفيا بين جوانحه عشق الدنيا والحرص عليها والصبابة بها والانغماس فيها والركون إليها .

وبواسطة هذا الاستشعار القلق بالتضاد فى العالم ، ينتقد أحوال معاصريه الذين تفاوتت حظوظهم واختلفت طبقاتهم بين أغنياء موسرين وفقراء متربين . ولا غرو أن جاء هذا القبيل متصلاً متلاحماً ، تتفاعل فيه الأطراف وقد بلغت ذروة التمزق والتوتر . ومن هذا القبيل قوله :

خَبِثْتِ يا أُمَّنا الدنيا فأُفٍّ لنا
بَنُو الخسيسة أوْ باشٌ أخِسَّاءُ

وقد نطقْتِ بأصْناف العِظات لنا
وأنتِ فيما يظنُّ القوم خَرْساءُ

فلا تَغُرَّنْكَ شُمٌّ من جِبالِهِمُ
وعزةٌ فى زمان الملك قَعْساءُ

نالوا قليلاً من اللَّذَّاتِ وارتحلوا
برَغْمِهِمْ فإذا النَّعْماءُ بأساءُ

وقوله فى رفض الدنيا وتمنى الموت :

لحاكِ الله يا دنيا خَلُوباً
فأنت الغادةُ البِكْرُ العَجوزُ

وجدناكِ الطريقَ إلى المنايا
وقد طال المدى فمتى نَجُوزُ

وقوله متهكماً منتقداً سوء النية :

ومَنْ يَفْتَقِدْ حالَ الزمانِ وأهلِه
يَلُمْ بهم غرْباً من الأرض أوْ شَرْقا

يجدْ قولَهُمْ مَيْناً وَوُدَّهُمُ قِلىً
وخيرَهُمُ شراً وَصَنْعتَهُمْ خُرْقا

وبشْرَهُمُ خَدْعاً وفقرَهُمُ غنىً
وعلمَهم جَهْلاً وحكمتَهُمْ زُرْقا

رأينا شئونَ الدَّهْرِ خفضا ورفعةً
ونحن أُسارى فى الحوادث أو غَرقى

وقوله معرضا بالتفاوت الطبقى :

لقد جاءنا هذا الشتاءُ وتحتَهُ
فقيرٌ مُعَرَّىً أو أميرٌ مُدَوَّجُ

وقد يُرْزَقُ المَجْدُودُ أموالَ أُمَّةٍ
وَيُحْرَمُ قوتاً واحدٌ وهو أحْوَجُ

وفى غير قليل من الشعر الصوفى تنحرف المقابلة عن الوشى والزخرف ، لتعبر عن تقابل آخر أساسى ، يميز التجربة الصوفية ذاتها وما تنبنى عليه من مفارقات تجد تحققها فى تضاد المقامات والأحوال ؛ كالسكر والصحو ، والوجد والفقد ، والقبض والبسط ، والفناء والبقاء ، والتحلى والتخلى ، والجمع والفرق ، والجلال والجمال ، والغيبة والحضور .

ودلالة هذا التقابل أن التصوف ينشط بتأثر ديالكتيك وجدانى يتسم بتعارض الأطراف ، دون الاتجاه إلى القضاء عليها برفعها إلى مركبات ، أو إفناء أىّ منها فى الآخر . وعن هذا التقابل فى حيويته وتوتره صدر ابن الفارض [ت ٦٣٢/١٢٣٥] معبراً عن

الحب الإلهي وجدلية العلاقة بين الحياة والموت والبقاء والفناء في قوله :

المـوتُ فـيـه حـيـاتي ... وفي حـيـاتي قـتـلي

وقوله :

من لي بـإتلاف رُوحي في هَـوى رَشـأ ... حُلْوِ الـشـمـائِـل بـالأرواح مُمـتَـزِج

مَنْ مَـاتَ فيه غَـراماً عـاشَ مُرْتَقيـاً ... مـا بـينَ أهْـلِ الهَوى في أرفـعِ الـدَّرَجِ (٣١)

إن المقابلة من بين فنون البديع ليست أحادية التجلي ، لأنها تبـدو على نحو ثنائي يئول إلى الطابـع الزخـرفي الخـالص ، والأساس الوجودي الأصيل ؛ وهي وحـدها التي تحمـل بذرة الديالكتيك وجدلية العلاقة بين الأطراف .

الهوامش

(١) انظر : الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هـارون ، الخانجي ، الطبعة الرابعة ، وانظر أيضـا ، القالي ، الأمـالي ، ط بيروت ١٩٨٠ ، جـ١ ، ص ١٢٩ - ١٣٠ .

(٢) ابن خلدون ، المقـدمـة ، بيـروت ، الـطبعـة الـثـانيـة ، ص ١٧٤ - ١٧٨ .

(٣) البيان والتبيين ، جـ١ ، ص ٢٩٠ .

(٤) راجع : محمد خلف الله والدكتور زغلول سلام ، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، ط دار المعـارف بمصر الـطبعـة الـثـالثـة ، ص ١٨٧/١٨٨ .

(٥) المرجع السابق ، ص ١٨٨/١٩٢ .

(٦) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البـلاغة ، ط صبيح ١٩٧٧ ، ص ٢٢/٢٣ .

(٧) القالي ، الأمالي ، جـ٢ ، ص ٢٠٨/٢١١ .

(٨) راجع في هذا السياق : البصائر النصيرية ، بولاق ١٨٩٨ ومقاصد الفلاسفة للغزالي ، القاهرة ١٣٣١هـ .

(٩) انظر ، ابن منظور ، لسان العرب ، ط بيروت ، جـ٨ .

(١٠) مجـالس ثعلب ، شـرح وتحقيق عبـد الـسلام هـارون ، دار المعارف ، الطبعة الثالثة ، ص ١١٨ .

(١١) ابن منظور ، اللسان ، جـ١١ .

(١٢) اللسان ، جـ١١ .

(١٣) اللسان ، جـ١٠ .

(١٤) المصدر السابق ، جـ٣ .

(١٥) المصدر السابق ، جـ٢ .

(١٦) انظر ، بول جيوم ، علم نفس الجشطلت ، ترجمة د صلاح مخيمر وعبده ميخائيل رزق ط ١٩٦٣ .

(١٧) See, G. Santayana, The Sense of Beauty, Dover pub. N.Y. p, 101,102 .

(١٨) المرزباني ، الموشح ، تحقيق علي محمد البجاوي ، دار النهضة ١٩٦٥ ، وراجع أيضاً لقدامة ، نقد الشعر ، ط الخانجي ١٩٦٣ ، ولأبي هـلال العسكري ، الصنـاعتـين ط الحلبي ١٩٥٢ .

(١٩) الأعلم الشنتمري ، أشعار الستة الجاهليين ، ط دار الآفاق ، بيروت ١٩٨١ ، جـ١ .

(٢٠) انظر ، ابن رشيق ، العمـدة ، بيروت ، الـطبعة الخـامسـة ١٩٨١ ، جـ٢ ، ٢٠/٥ .

(٢١) د . عـاطف جودة ، الخيـال - مفهومـاته ووظـائفه ، ط الهيئة المصرية العامة ١٩٨٣ ، ص ١٤١/١٤٢ .

(٢٢) عبد العزيز الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، بدون تاريخ ، ص ٣٤/٤٤/٤٥ .

(٢٣) انـظر ، الآمدي ، الموازنة ، تحقيق وتعليق محيي الـدين عبـد الحميـد ، بيـروت ، المكتبـة العلميـة بـدون تـاريـخ ، ص ١٢٤/١٢٥/٢٥٤ .

(٢٤) ابن خلدون ، المقدمة ، ص ١١٢٠ .

(٢٥) راجع في هذا الشعر ، المفضليات ، ط كارلوس لايل ، بيروت ١٩٢٠ .

(٢٦) د . عبد الرحمن بدوي ، الزمان الوجودي ، النهضة ، الطبعة الثانية ١٩٥٥ ، ص ٢٤/٢٦ .

(٢٧) عبد الحق بن سبعين ، كتاب الإحاطة وهو ضمن رسائله ، تحقيق وتقديم د . عبد الرحمن بدوي ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٥ .

(٢٨) انـظر/السراج ، اللمع ، تحقيق د . عبد الحليم محمود ، ط ١٩٦٠ .

(٢٩) أرسطو ، فنّ الشعر ، تحقيق وترجمة ودراسة د . شكري عياد ، دار الكاتب ١٩٦٧ ، ص ١١٨ .

(٣٠) أبو العلاء المعري ، اللزوميات ، ط الخـانجي ١٣٤٢ ، الجزء الأول والجزء الثاني .

(٣١) راجع ، د . عاطف جودة ، شعر عمر بن الفارض ، دراسة في فن الشعـر الصوفي ، دار الأنـدلس بيـروت ، الـطبعـة الأولى ١٩٨٢ .

نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر الجاهلي (٢)*

معلقة امرئ القيس

"الرؤية الشبقية"

كمال أبو ديب

١ - لقد حاولت في بحث سابق عن الشعر الجاهلي[١] أن أكتنه تطبيق التحليل البنيوي على قصائد معينة ، وقد تم فصل وحدات أساسية محددة لأكثر من قصيدة ، وتنظيمها[٢] في جداول على حدة . ولقد ساعد تحليل تلك الجداول أولا في تفسير وظائف الوحدات الأساسية بوصفها عناصر للبنية ، وثانيا في تقديم بعض الصياغات النظرية عن طبيعة بناء أية قصيدة تتناولها الدراسة ، كما ساعد على رؤية واقع الإنسان وعالمه الذي خلق القصيدة . وخلال البحث تمت دراسة متعمقة للعلاقات الجدلية بين العناصر الأساسية للبنية ، والبنية نفسها ، ورؤية المبدع ذاته . ولقد قيل إن أكثر المناهج فائدة لدراسة الشعر الجاهلي إنما تكون بالتركيز على قصائد معينة . وقد أوضحت من قبل أن ملاحظاتي المبدئية على أنواع البنية في هذا الشعر إنما قامت على أساس من تحليل مائة وخمسين قصيدة ، وأن هذه الملاحظات لا تمثل المقولات الأخيرة في المسألة ، بل هي عمل لم يكمل بعد ، وقد يستغرق بعض الوقت حتى يتبلور .

إن الأساس النظري للتحليل البنيوي ، الذي يحاول الباحث هنا أن يقدمه ، وأيضا المصطلحات المناسبة التي اقتبس بعضها من ليفي شتروس Levi — Strauss ووضع بعضها الآخر خصيصا لهذه الدراسة - كل ذلك قد تم وصفه وتحديده في البحث المشار إليه آنفا ، ومن ثم كان من الضروري أن يقرأ تحليلنا الحالي مقرونا بالتحليل السابق ؛ إذ إن قراءته منفصلا عن سابقه ستؤدي إلى فهم قاصر ، إن لم يكن في حقيقة الأمر ، فهما مشوّشا .

ومن المصطلحات الكثيرة المستخدمة هناك ، سيكون مصطلح : القصيدة المفتاح The Key Poem هو المصطلح الوحيد الذي نشرحه هنا . وهذا المصطلح يشير إلى معلقة لبيد ابن ربيعة العامري . وسنضيف الآن مصطلحا آخر ؛ وكلاهما لغرض الإيجاز ، ولأسباب جوهرية أخرى تتعلق بطبيعة القصيدة التي نشير إليها . هذا المصطلح الجديد هو «قصيدة الشبق» The Eros Poem ؛ وهو يشير إلى معلقة امرىء القيس التي تعد بحق أشهر المعلقات وأكثرها تلقياً للإطراء ، بل أكثرها إثارة للحيرة ، على الأقل فيما يتعلق بخصائصها البنيوية[٣] .

١ - ١

إن هدف هذا البحث مزدوج ؛ فهو أولا يحاول أن يطبق على «قصيدة الشبق» منهج التحليل البنيوي الذي اتبعناه من قبل في القصيدة المفتاح ، وأن يطوعه بأية طريقة قد تبدو ضرورية للتوصل إلى فهم قصيدة الشبق على نحو أفضل ، وأن يستخلص تقنية أكثر دقة لوصف بنيتها ؛ وهذا البحث ثانياً يقدم بعض الصياغات النظرية لطبيعة جوانب معينة للشعر الجاهلي عموما ،

* نشرت هذه الدراسة في مجلة «أدبيات» :
Edebiyat: Journal of Middle Eastern Literatures; Vol. I, No. 1, 1976, pp. 3 - 69.

وشعر المعلقات على وجه الخصوص . إن خصائص هذا الشعر التى كشفها لنا تحليلنا للقصيدة المفتاح ، مضافاً إليها كل الخصائص التى سيكشف عنها تحليلنا هنا لقصيدة الشبق – كل ذلك سوف يستخدم فى تقديم تفسير للعلاقات المتداخلة بين المعلقات السبع (أو بحسب اعتبارات متأخرة : المعلقات العشر) . وسيتضح أن القصيدة المفتاح وقصيدة الشبق لا تتميزان بما فيهما من خصائص بنيوية مختلفة فحسب ، بل من حيث إنهما تجسدان كذلك اختلافاً فى الرؤية : رؤية الواقع والإنسان والكون ؛ إنهما تقدمان لنا إجابات مختلفة – هى فى الحقيقة إجابات متناقضة – عن الأسئلة الرئيسية التى واجهت الإنسان فى العصر الجاهلى . وعلى الرغم من أن كلتا القصيدتين تتحرك داخل السياق نفسه ، سياق التوتر الكلى الذى تخلقه تعارضات مثل : الموت / الحياة ، النسبى / المطلق ، الجفاف / الطراوة ، الجدب / الخصب ، غياب الحيوية / الحيوية ، المتغير / الباقى ؛ وعلى أساس من هذه الاختلافات التى يمكن ملاحظتها ، سوف نطرح عدداً من الأسئلة الجوهرية . هل من الممكن أن تكون كل المعلقات قد اهتمت بالقضايا نفسها ، على الرغم من أن كل معلقة تقدم رؤية ذاتية متميزة للواقع ؟ إذا كان الأمر هكذا فهل من الممكن أن يكون السبب الذى من أجله فتنت المعلقات العرب (سواء صدقنا قصة تعليقها على الكعبة أو كان الأمر غير ذلك(4)) وفرضت وجودها كأعظم نتاج شعرى فى إطار الثقافة التى عرفها العصر الجاهلى – هل من الممكن أن يكون قد حدث هذا بسبب علاقاتها المتداخلة بوصفها عملاً متكاملاً فى اللغة والرؤية أكثر منه على مستوى التميز الذى حققته كل معلقة على حدة فى مقابل كل القصائد الأخرى ؟ بعبارة أخرى : هل من الممكن أن ينظر إلى المعلقات لا على أنها وحدات منفصلة ومستقلة ، ولكن على أنها تشكل بنية واحدة تحتاج إلى تحليل ووصف وتفسير بوصفها كياناً واحداً وكلاً متوازناً ؟

سوف نطرح هذه التساؤلات ، مع العلم بأن الإجابات التى ألمحنا إليها هنا ، إنما تعد من الموضوعات الرئيسية فى دراسة أشمل للشعر الجاهلى ؛ وهى التى أشرنا إليها من قبل .

٢ –

يتوافر للقصيدة الشبقية عدد من الخصائص التى تسمح بأن نعدها مثالاً آخر على البنية متعددة الأبعاد multi dimensional structure (M. D. S.) ؛ وبنيتها إنما تتولد عن التفاعل بين حركتين رئيسيتين يمكن أن يطلق عليهما : الوحدتان الكليتان الأساسيتان (Gross Constituent Units)

وكل منهما تتكون من عدد من الوحدات التكوينية (formative units) التى يتكون كل منها بدوره من عدد من الوحدات الأولية (elementary units) . والوحدة الكلية الأساسية الأولى (الحركة الأولى M—I) تنتظمها الأبيات من ١ إلى ٤٣ ؛ والوحدة الكلية الأساسية الثانية (الحركة الثانية M—II) تشتمل عليها الأبيات من ٤٤ إلى ٨٢ ، أى إلى نهاية المعلقة . ويمكننا أن نلاحظ التوازن الذى يلفت النظر ، على الأقل فى هذه النسخة من المعلقة(5) .

٢ – ١

لو أخذنا القصيدة الشبقية على أنها بنية تتولد من جدل ثنائيات مثل : الموت/الحياة ، الجفاف/الطراوة ، الصمت/الضجة ، السكون/الحركة ، افتقاد الحيوية/الحيوية ، الزوال/الديمومة ، الهشاشة/الصلابة – فإن الخاصية الرئيسية لهذا البناء إنما تفرض نفسها على ذهن المتلقى ؛ وهذه الخاصية هى التى ظلت دون ملاحظة . ومع افتراض أنها قد لوحظت فإن أحداً لم يتطرق إلى الغوص فى مغزاها . إن القصيدة تقع وتتحرك داخل ثنائية ضدية لها أهمية جوهرية بالنسبة لمعناها ، وبصفة خاصة ثنائية سكون الأطلال واندثارها ، فى مقابل الحيوية الغامرة والجارفة فى عاصفة المطر والسيل . وتشغل الوحدة الأولى فى هذه الثنائية جزءاً من القصيدة يعد ، بصورة لافتة ، أصغر نسبياً مما تشغله الوحدة الثانية (وذلك فى الأبيات ١ – ٩ و ٧١ – ٨٢ على التوالى) ، هنا نرى نوعاً من التوازن الدال (هو فى الحقيقة عدم توازن) كما سوف أوضح فيما بعد . ولكن وجود التعارض نفسه إنما يحتاج إلى مزيد من التأكيد والتصعيد ، وذلك عند كل نقطة فى أثناء عرض القصيدة ووصف بنائها . إنه – كما هو واضح – تعارض ثابت لا يتغير ، راسخ فى قطعة تتغير أرضها مرات عدة . إنه ، فى الحقيقة ، «يثبت» القصيدة ويجعلها غير قابلة للعكس(6) .

ومن هذه الثنائية الضدية التى تتعلق بالبنية الكلية للقصيدة ، يصبح ممكناً أن ننتقل الآن إلى الخصائص البنيوية التى تتولد من تفاعل التعارضات على مستوى أضيق ، وبصفة خاصة ، مستوى الوحدة التكوينية الأولى للمعلقة ، وهى وحدة الأطلال .

ولعدة أسباب ، خارجية(7) وداخلية ، فإن هذه الوحدة التكوينية إنما تستحق تحليلاً يعادل فى شموله وعمقه ذلك التحليل الآخر لوحدة الأطلال فى «القصيدة المفتاح» ؛ وهو ما قمت به فى بحثى السابق . وفى النهاية سنستخدم جدولاً تقارن فيه خصائص وحدات الأطلال فى هاتين المعلقتين . إننى آمل أن تلقى هذه المقارنة بعض الضوء لا على كل معلقة على حدة فحسب ، ولكن على بعض القضايا المعقدة كذلك ، مثل العلاقة بين الرؤى الجماعية والفردية ، وبين التراث والموهبة الفردية ،

ويوصف ذلك كله تطبيقا ضروريا على مشكلات الشفهية والتأليف بالصيغ فى الشعر الجاهلى .

القصيدة الشبقية

معلقة امرىء القيس*

١ - قِفَا نَبْكِ مِن ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ
بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

٢ - فَتُوضِحَ فالمِقْراةِ لم يَعْفُ رَسْمُها
لِمَا نَسَجَتْها من جَنُوبٍ وشَمْأَلِ

٣ - تَرى بَعَرَ الأرْآمِ فى عَرَصَاتِها
وقِيعانِها كأنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ

٤ - كأنِّى غَداةَ البَيْنِ يَومَ تَحَمَّلُوا
لَدَى سَمُرَاتِ الحَىِّ ناقِفُ حَنْظَلِ

٥ - وُقُوفاً بها صَحْبِى عَلَىَّ مَطِيَّهُمْ
يقُولُون : لا تَهْلِكْ أَسًى وتَجَمَّلِ

٦ - وإنَّ شِفائى عَبْرَةٌ مُهَرَاقَةٌ
فَهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دارسٍ من مُعَوَّلِ

٧ - كَدأْبِكَ مِنْ أُمِّ الحُوَيْرِثِ قَبْلَها
وجارَتِها أُمِّ الرَّبابِ بمأْسَلِ

٨ - إذا قامَتا تَضَوَّعَ المِسْكُ مِنْهُما
نَسِيمَ الصَّبَا جاءَتْ بِرَيَّا القَرَنْفُلِ

٩ - فَفَاضَت دُمُوعُ العَيْنِ مِنِّى صَبابَةً
عَلَى النَّحْرِ حَتَّى بَلَّ دَمْعِى مِحْمَلِى

١٠ - ألا رُبَّ يَومٍ لَكَ مِنْهُنَّ صالِحٍ
ولا سِيَّما يَومٌ بِدارَةِ جُلْجُلِ

١١ - ويَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَذارَى مَطِيَّتى
فيا عَجَباً لِرَحْلِها المُتَحَمَّلِ

١٢ - فَظَلَّ العَذارَى يَرْتَمِينَ بِلَحْمِها
وشَحْمٍ كَهُدَّابِ الدِّمَقْسِ المُفَتَّلِ

١٣ - ويَومَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَةٍ
فقالَتْ لَكَ الوَيْلاتُ إنَّكَ مُرْجِلِى

١٤ - تَقُولُ وقَدْ مالَ الغَبِيطُ بِنا مَعاً
عَقَرْتَ بَعِيرِى يا امْرَأَ القَيْسِ فانْزِلِ

١٥ - فَقُلْتُ لها سِيرِى وأَرْخِى زِمامَهُ
ولا تُبْعِدِينِى مِنْ جَناكِ المُعَلَّلِ

١٦ - فَمِثْلِكِ حُبْلَى قد طَرَقْتُ ومُرْضِعٍ
فأَلْهَيْتُها عَنْ ذِى تَمائِمَ مُحْوِلِ

١٧ - إذا ما بَكَى مِنْ خَلْفِها انصَرَفَتْ له
بِشِقٍّ وتَحْتِى شِقُّها لم يُحَوَّلِ

١٨ - ويَوْماً على ظَهْرِ الكَثِيبِ تَعَذَّرَتْ
عَلَىَّ وآلَتْ حَلْفَةً لم تَحَلَّلِ

١٩ - أَفاطِمَ مَهْلاً بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ
وإنْ كُنْتِ قد أزْمَعْتِ صَرْمِى فأَجْمِلِى

٢٠ - أَغَرَّكِ مِنِّى أنَّ حُبَّكِ قاتِلِى
وأنَّكِ مَهْما تأْمُرِى القَلْبَ يَفْعَلِ

٢١ - وإنْ تَكُ قَدْ ساءَتْكِ مِنِّى خَلِيقَةٌ
فَسُلِّى ثِيابِى مِنْ ثِيابِكِ تَنْسُلِ

٢٢ - وما ذَرَفَتْ عَيْناكِ إلاَّ لِتَضْرِبِى
بِسَهْمَيْكِ فى أعْشارِ قَلْبٍ مُقَتَّلِ

٢٣ - وبَيْضَةِ خِدْرٍ لا يُرامُ خِباؤُها
تَمَتَّعْتُ مِن لَهْوٍ بها غَيْرَ مُعْجَلِ

٢٤ - تَجاوَزْتُ أحراساً إليها ومَعْشَراً
عَلَىَّ حِراصاً لَوْ يُسِرُّونَ مَقْتَلِى

٢٥ - إذا ما الثُّرَيَّا فى السَّماءِ تَعَرَّضَتْ
تَعَرُّضَ أثْناءِ الوِشاحِ المُفَصَّلِ

٢٦ - فجِئْتُ وقَدْ نَضَّتْ لِنَوْمٍ ثِيابَها
لَدَى السِّتْرِ إلاَّ لِبْسَةَ المُتَفَضِّلِ

٢٧ - فقالَتْ : يَمِينَ اللهِ ما لَكَ حِيلَةٌ
وما إنْ أَرَى عَنْكَ الغَوايَةَ تَنْجَلِى

٢٨ - فقُمْتُ بها أَمْشِى تَجُرُّ وراءَنا
على أثَرَيْنا أذْيالَ مِرْطٍ مُرَحَّلِ

٢٩ - فلَمَّا أجَزْنا ساحَةَ الحَىِّ وانْتَحَى
بنا بَطْنُ خَبْتٍ ذِى قِفافٍ عَقَنْقَلِ

٣٠ - هَصَرْتُ بِفَوْدَىْ رَأْسِها فتَمايَلَتْ
عَلَىَّ هَضِيمَ الكَشْحِ رَيَّا المُخَلْخَلِ

٣١ - مُهَفْهَفَةٌ بَيْضاءُ غَيْرُ مُفاضَةٍ
تَرائِبُها مَصْقُولَةٌ كالسَّجَنْجَلِ

٣٢ - تَصُدُّ وتُبْدِى عَنْ أَسِيلٍ وتَتَّقِى
بِناظِرَةٍ مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ

٣٣ - وجِيدٍ كَجِيدِ الرِّئْمِ لَيْسَ بِفاحِشٍ
إذا هِىَ نَصَّتْهُ ولا بِمُعَطَّلِ

٣٤ - وفَرْعٍ يَزِينُ المَتْنَ أسْوَدَ فاحِمٍ
أَثِيثٍ كَقِنْوِ النَّخْلَةِ المُتَعَثْكِلِ

---

* اعتمد المؤلف على ترجمة إنجليزية لمعلقة امرىء القيس أعيد طبعها من « المعلقات السبع الطوال » لآربرى :
وذلك بإذن من : A. J. Arberry "The Seven Odes George Allen and Unwin Ltd .

٣٥ – غَدائِرُهُ مُسْتَشْزِراتٌ إلى العُلَى
تَضِلُّ العِقَاصُ فى مُثَنًّى ومُرْسَلِ

٣٦ – وكَشْحٍ لَطِيفٍ كالجَدِيلِ مُخَصَّرٍ
وساقٍ كأُنْبُوبِ السَّقِىِّ المُذَلَّلِ

٣٧ – وتُضْحِى فَتِيتُ المِسْكِ فَوْقَ فِراشِها
نَؤُومُ الضُّحَى لم تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَضُّلِ

٣٨ – وتَعْطُو بِرَخْصٍ غَيْرِ شَثْنٍ كأنَّهُ
أَسارِيعُ ظَبْىٍ أو مَساوِيكُ إسْحِلِ

٣٩ – تُضِىءُ الظَّلامَ بالعِشاءِ كأنَّها
مَنارَةُ مُمْسَى راهِبٍ مُتَبَتِّلِ

٤٠ – إلى مِثْلِها يَرْنُو الحَلِيمُ صَبابَةً
إذَا مَا اسْبَكَرَّتْ بَيْنَ دِرْعٍ ومِجْوَلِ

٤١ – كبِكْرِ المُقاناةِ البَياضِ بِصُفْرَةٍ
غَذاها نَمِيرُ الماءِ غَيْرُ مُحَلَّلِ

٤٢ – تَسَلَّتْ عَماياتُ الرِّجالِ عن الصِّبا
ولَيْسَ فُؤادِى عَنْ هَواكِ بِمُنْسَلِ

٤٣ – ألاَ رُبَّ خَصْمٍ فِيكِ أَلْوَى رَدَدْتُهُ
نَصِيحٍ على تَعْذالِهِ غَيْرِ مُؤْتَلِ

٤٤ – ولَيْلٍ كمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ
عَلَىَّ بأَنْواعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِى

٤٥ – فقُلْتُ لهُ لمّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ
وأَرْدَفَ أَعْجازاً ونَاءَ بِكَلْكَلِ

٤٦ – ألاَ أيُّها اللَّيْلُ الطَّوِيلُ ألاَ انْجَلِى
بِصُبْحٍ وما الإصْباحُ فِيكَ بأَمْثَلِ

٤٧ – فَيالَكَ مِنْ لَيْلٍ كأنَّ نُجُومَهُ
بكُلِّ مُغارِ الفَتْلِ شُدَّتْ بِيَذْبُلِ

٤٨ – كأنَّ الثُّرَيّا عُلِّقَتْ فى مَصامِها
بأَمْراسِ كَتّانٍ إلى صُمِّ جَنْدَلِ

٤٩ – وقِرْبَةِ أَقْوامٍ جَعَلْتُ عِصامَها
عَلَى كاهِلٍ مِنِّى ذَلُولٍ مُرَحَّلِ

٥٠ – ووادٍ كجَوْفِ العَيْرِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ
بِهِ الذِّئْبُ يَعْوِى كالخَلِيعِ المُعَيَّلِ

٥١ – فقُلْتُ لَهُ لمّا عَوَى إنَّ شَأْنَنا
قَلِيلُ الغِنَى إنْ كُنْتَ لمّا تَمَوَّلِ

٥٢ – كِلانا إذا ما نالَ شَيْئاً أَفاتَهُ
ومَنْ يَحْتَرِثْ حَرْثِى وحَرْثَكَ يَهْزَلِ

٥٣ – وقَدْ أَغْتَدِى والطَّيْرُ فى وُكُناتِها
بمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأوابِدِ هَيْكَلِ

٥٤ – مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعاً
كجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

٥٥ – كُمَيْتٍ يَزِلُّ اللِّبْدُ عن حالِ مَتْنِهِ
كما زَلَّتِ الصَّفْواءُ بالمُتَنَزَّلِ

٥٦ – على الذَّبْلِ جَيّاشٍ كأنَّ اهتِزامَهُ
إذا جاشَ فيهِ حَمْيُهُ غَلْىُ مِرْجَلِ

٥٧ – مِسَحٍّ إذا ما السّابِحاتُ على الوَنَى
أَثَرْنَ الغُبارَ بالكَدِيدِ المُرَكَّلِ

٥٨ – يَزِلُّ الغُلامُ الخِفُّ عَنْ صَهَواتِهِ
ويُلْوِى بأَثْوابِ العَنِيفِ المُثَقَّلِ

٥٩ – دَرِيرٍ كخُذْرُوفِ الوَلِيدِ أَمَرَّهُ
تَتابُعُ كَفَّيْهِ بخَيْطٍ مُوَصَّلِ

٦٠ – لهُ أَيْطَلا ظَبْىٍ وساقا نَعامَةٍ
وإرْخاءُ سِرْحانٍ وتَقْرِيبُ تَتْفُلِ

٦١ – ضَلِيعٍ إذا اسْتَدْبَرْتَهُ سَدَّ فَرْجَهُ
بضافٍ فُوَيْقَ الأرْضِ لَيْسَ بأَعْزَلِ

٦٢ – كأنَّ سَراتَهُ لَدَى البَيْتِ قائِماً
مَداكُ عَرُوسٍ أو صَلايَةُ حَنْظَلِ

٦٣ – كأنَّ دِماءَ الهادِياتِ بِنَحْرِهِ
عُصارَةُ حِنّاءٍ بشَيْبٍ مُرَجَّلِ

٦٤ – فعَنَّ لنا سِرْبٌ كأنَّ نِعاجَهُ
عَذارَى دَوارٍ فى مُلاءٍ مُذَيَّلِ

٦٥ – فأَدْبَرْنَ كالجَزْعِ المُفَصَّلِ بَيْنَهُ
بجِيدِ مُعَمٍّ فى العَشِيرَةِ مُخْوَلِ

٦٦ – فأَلْحَقَهُ بالهادِياتِ ودُونَهُ
جَواحِرُها فى صَرَّةٍ لم تَزَيَّلِ

٦٧ – فعادَى عِداءً بَيْنَ ثَوْرٍ ونَعْجَةٍ
دِراكاً ولم يُنْضَحْ بماءٍ فيُغْسَلِ

٦٨ – فظَلَّ طُهاةُ اللحمِ مِنْ بَيْنِ مُنْضِجٍ
صَفِيفَ شِواءٍ أو قَدِيرٍ مُعَجَّلِ

٦٩ – ورُحْنا يَكادُ الطَّرْفُ يَقْصُرُ دُونَهُ
مَتَى ما تَرَقَّ العَيْنُ فِيهِ تَسَهَّلِ

٧٠ – فباتَ عليهِ سَرْجُهُ ولِجامُهُ
وباتَ بعَيْنِى قائِماً غَيْرَ مُرْسَلِ

٧١ – أصاحِ تَرَى بَرْقاً أُرِيكَ وَمِيضَهُ
كلَمْعِ اليَدَيْنِ فى حَبِىٍّ مُكَلَّلِ

٧٢ – يُضِىءُ سَناهُ أو مَصابِيحُ راهِبٍ
أَمالَ السَّلِيطَ بالذُّبالِ المُفَتَّلِ

٧٣ - قَعَدْتُ لَهُ وصُحْبَتِي بَيْنَ ضَارِجٍ
وبَيْنَ العُذَيْبِ بُعْدَ ما مُتَأَمَّلِ

٧٤ - عَلاَ قَطَناً بالشَّيْمِ أيْمَنُ صَوْبِهِ
وأيْسَرُهُ عَلَى السِّتَارِ فيَذْبُلِ

٧٥ - فأَضْحَى يَسُحُّ الماءَ حَوْلَ كُتَيْفَةٍ
يَكُبُّ على الأذْقَانِ دَوْحَ الكَنَهْبَلِ

٧٦ - ومَرَّ عَلَى القَنَانِ مِنْ نَفَيَانِهِ
فأَنْزَلَ مِنْهُ العُصْمَ مِنْ كُلِّ مَنْزِلِ

٧٧ - وتَيْمَاءَ لَمْ يَتْرُكْ بِها جِذْعَ نَخْلَةٍ
ولا أُجُماً إلاَّ مَشِيداً بِجَنْدَلِ

٧٨ - كأنَّ ثَبِيراً في عَرانِينِ وَبْلِهِ
كَبيرُ أُنَاسٍ في بِجَادٍ مُزَمَّلِ

٧٩ - كأنَّ ذُرَى رأْسِ المُجَيْمِرِ غُدْوَةً
مِنَ السَّيْلِ والغُثَّاءِ فَلْكَةُ مِغْزَلِ

٨٠ - وألْقَى بِصَحْرَاءِ الغَبِيطِ بَعَاعَهُ
نُزُولَ اليَمَانِي ذِي العِيابِ المُحَمَّلِ

٨١ - كأنَّ مَكَاكِيَّ الجِوَاءِ غُدَيَّةً
صُبِحْنَ سُلافاً مِنْ رَحِيقٍ مُفَلْفَلِ

٨٢ - كأنَّ السِّبَاعَ فِيهِ غَرْقَى عَشِيَّةً
بأرْجَائِهِ القُصْوَى أنابِيشُ عُنْصُلِ

٣

تبدأ القصيدة الشبقية بفعل أمر فى صيغة المثنى : «قفا» ويقتحم هذا الأمر خيال المتلقى من الوهلة الأولى بثنائية ممثلة فى وجود (صاحبين) ، وبتضاد يتمثل فى (أنا فى مقابل الآخر) . هذا الأمر نفسه إنما يحدد النغمة العاطفية فى القصيدة ، ويكشف عن درجة من حدة الشعور والتأكيد للـ «أنا» ، على نحو لا نجده ، على سبيل المثال ، فى القصيدة المفتاح . الفصل الثانى «تبك» فيصعد البعد العاطفى للموقف بطريقة تختلف إلى حد كبير عن الافتتاحية الخافتة فى نغمتها العاطفية فى القصيدة المفتاح . أما العناصر اللغوية الثلاثة التالية فتستحضر السياق الزمنى لسبب الوقوف والبكاء (قفا نبك) ، وهو تذكر الحبيبة المعروفة ، والمكان الذى كانت تسكنه فى الماضى . وفى الحال ، نجد القصيدة تدور بين عناصر تعارض رئيسى آخر هو : هنــــا مقابل هناك ، الزمن الحاضــــر مقابل الزمن المنقضى . وكل ما يتبقى من هذا الزمن المنقضى إنما هو مجرد ذكرى ، هى ، افتراضا ، ذكرى زمن السرور واللقيا ؛ أما الزمن الحاضر فهو وقت النحيب والوحدة .

وسرعان ما يتبع التعارض الرئيسى سلسلة من الثنائيات ؛ منها أربع ثنائيات تشكل الحدود الفيزيائية للبيتين الأولين فى المعلقة : تأتى اثنتان منها فى نهاية كل شطر من البيت الأول وبداية ونهاية البيت الثانى ، وثنائية أخرى تأتى فى نهاية الشطر الأول وبداية الشطر الثانى من البيت الثالث . والشكل التالى يرينا هذا التنظيم الملحوظ وكذا تشكيلة الثنائيات الخمس (بالإضافة إلى الثنائية الأصلية المفهومة ضمنا فى الكلمة الأولى فى البيت الأول ، وهى المشار اليها هنا بالحرف B)

١ - B ⟵—— CC ⟵—— DD

٢ - EE ⟵—— FF ⟵——

٣ - ⟵—— G G ⟵——

وبناء على هذا فالتعارضات والثنائيات إنما تشكل الأوتاد التى يشد إليها نسيج الحركة الافتتاحية فى المعلقة . ومن الواضح أن هذه الثنائيات تشكل تعارضات تتفاوت درجاتها من حيث التوتر أو من حيث كونها تعارضات «حقيقية» . إن التعارض فى جنوب/شمأل ، تعارض حقيقى أكثر من التعارض فى دخول/حومل . ومع ذلك فكلاهما تعارض ، فى حين أن حبيب/منزل تشكل تعارضا على مستوى الحى وغير الحى فقط . ولكن الأهم هو طبيعة هذه الثنائيات والتعارضات . لدينا أربع تعارضات تشمل علاقات : المذكر/المؤنث ، والمؤنث/المؤنث (دخول/حومل ، وتوضح/المقراة ، وجنوب/شمأل ، وعرصات/قيعان) وأكثر من هذا ، ففى الثنائية الأولى والثالثة ، وهما اللتان تتكونان من لفظين كلاهما فى صيغة المذكر وإن كان مضمونها مؤنثا حسب القواعد التقليدية (خصوصا الأخيرة منها) ؛ فى ثنائية مثل هذه يتحدد التقابل الحقيقى عن طريق الرجوع إلى المضمون المؤنث لصيغ المذكر . وهذه الملاحظة تصبح أكثر أهمية عندما نلاحظ أنه فى ثنائية حبيب/منزل ، حيث لا يظهر تعارض حقيقى ، فإن الكلمتين مستخدمتان بصيغة المذكر من حيث الشكل ، وأيضا فى صيغة المذكر من حيث المضمون (على الرغم من أن كلمة «حبيب» هنا ، فى السياق ، تشير إلى امرأة) . ونلخص هذا فنقول إن التعارضات تقوم بين مؤنث/مؤنث أو مذكر/مؤنث . وحيث يوجد التعارض مذكر/مذكر فهو تعارض بالرجوع إلى مضمونه المؤنث . لكن حين يوجد التعارض مذكر/مذكر منفصلا تماما عن أى مضمون مؤنث فإنه فى هذه الحالة لا يشكل تعارضاً حقيقياً . وعلى هذا فالثنائيات تظهر لتشير إلى أن علاقة التعارض تكون بين مذكر/مؤنث وبين مؤنث/مؤنث وبين مذكر/مذكر بالإشارة إلى المؤنث . قد يدهشنا - على الرغم من أن ذلك أمر حقيقى إلى حد بعيد - أن هذه هى بعض التعارضات الأساسية التى تتخلل المعلقة كلها ، وتشكل نسيجها . وهذا سيتضح بعد قليل فى التحليل . ومن الملاحظات الكاشفة أن ثنائية حبيب/منزل التى تصبح تعارضاً فقط على مستوى حى/غير

حى ، إنما تعكس طبيعة العلاقات بين ثنائية من أكثر الثنائيات جوهرية فى المعلقة ، هى بالتحديد ثنائية/السيل ، التى تشكل تعارضاً ليس على المستوى الدلالى أو الوظيفى بل على مستوى حى /غير حى[٨] .

وثم جانب آخر من جوانب التعارضات التى ناقشتها ، وهو جانب يستحق الذكر ، يتمثل فى أن أربعة من هذه التعارضات تشتمل على اتجاهات : جنوب/شمال ، وغرب/شرق ، ومرتفع/منخفض ، وكلها توحى بمكان مغلق ، المكان محاط من كل الاتجاهات ، قنوات المياه خاوية،والقيعان ــ وهى أماكن منخفضة تحيط بها الأرض ، وتحدها الحدود ، سوف يتجمع الماء فيها . وسيتضح فيما بعد أن المعلقة تطوّر إلى درجة مدهشة الصور والأحاسيس ذات الطبيعة المماثلة لما تثيره فينا تلك التعارضات فى الحركة الافتتاحية فى المعلقة .

٣ - ١

إن التحديد الجغرافى المفصل للمكان ، أو على الأقل ذكره ، له مغزى سنذكره فيما بعد ، ولكن من المهم الآن أن نلاحظ أن حيوية الانطباع الذى يضفيه التحديد المفصل للمكان إنما يولد ، على المستوى الدلالى ، العبارة التى صعب تفسيرها على عدد من شراح المعلقات[٩] ، وهى قول الشاعر : «لم يعفُ رسمها» . إن الشاعر هنا يضاعف من حيوية الرسم وديمومته . ويأتى بعد ذلك البيت السادس ليذكر أن الرسم دارس . أى أن نظرة الشاعر إلى الرسم إنما تتأرجح بين حالتين : الدائم فى مقابل الزائل ، واللازمنى فى مقابل الخاضع للزمن . إن هذا التعارض الجديد ، بين اللازمنى والخاضع للزمن ، إنما هو تجل آخر من تجليات الجيشان العاطفى والرؤية الوجدانية للشاعر ، ويتمثل فى أن الحقيقة الموضوعية (ليست أ) فى مقابل الإدراك الذاتى للحقيقة (أ) . فى كلتا الحالتين يعد تشعب حالة الوجود حالة عاطفية للوجود : ليس الرسم دارسا ، ومع ذلك يثير الحزن والبكاء/سيعفو ولذلك يثير الحزن والبكاء فى ارتقاب المستقبل . ولذلك فإن كلا الحاضر والمستقبل يصبح مصدراً للحزن والتوتر .

سيتضح بعد قليل أن ملامح قسم الأطلال تتخلل المعلقة كلها ، ويتمثل فى الثنائيات والتعارضات والعلاقات الفضائية (المعلقة كلها تكثر من ذكر كلمة «بين» ، «بمعنى أن شيئا ما يكون موجودا بين شيئين آخرين») ، ويتمثل أيضا فى غموض العلاقات وحزن الحاضر وغياب المستقبل ، والرغبة اليائسة فى بعث كل شىء بمثل هذه الكلمات التى تتفجر بالحيوية ، وتقيم توازنا مع الحاضر الدارس الحزين . وعلى الرغم من هذا فإن سعادة الماضى لا تتجسد على أنها توازن للحاضر وحده ، بل تصبح هى بدورها مصدرا للتوتر كما سوف نرى بعد قليل .

I

سوف أقوم الآن بتنظيم الوحدات الأساسية لحركة الأطلال مع الوحدات الأولية لهذه الحركة فى القصيدة المفتاح ، وسيكون ذلك فى جدول بسيط يضعها كحزمة أولية من العلاقات[١٠] التى يمكن تطويرها وإثراؤها فى مراحل متأخرة ، وذلك عن طريق إدماج الوحدات الأساسية لحركة الأطلال فى المعلقات الأخرى ، أو فى أية قصيدة جاهلية أخرى .

انظر جدول رقم (١)

إن بعض الدلالات الضمنية المبنية على نقاط التشابه ونقاط الاختلاف التى تتضح من الجدول رقم (١) سوف تظهر فى الأجزاء التالية من هذه الدراسة ؛ وسنحاول أن نربط هذه الاختلافات بالاختلافات الأساسية بين رؤيتى الواقع كما تجسدتا فى كل من القصيدة المفتاح والقصيدة الشبقية . ولكن إحدى الخاصيات الملحة فى هذا الجدول تستحق التوضيح الآن ، وهى : الغياب اللافت للنظر من العمود الأيسر ، وهو الذى يمثل اتجاه التغيير - الحياة ، لأية وحدات أساسية مهمة تنتمى إلى القصيدة الشبقية . هناك مفردات ترتبط بالماء ، كما أن هناك إشارات إلى الحيوانات ، ولكنها بدلاً من أن تصور خلق الحياة فى وسط الموت تصور حالات وجود ونقاط زمنية تحدث عند انحسار الحياة ، وتلاشى الطراوة والخصب . مثل هذا نجده فى طبيعة الإشارات المتضمنة فى كلمة « مقراة » التى لها أهميتها لاشتقاقها من جذر ق ر ر (قرّ) ، الذى يشير إلى مكان يتجمع فيه الماء (منسابا من أماكن أكثر علوا) . وكذلك الحال فى كلمة (قيعان) التى تتضمن إشارة مماثلة . بيد أن مقراة وقيعان لا تذكران كى توحيا بالماء . ففى حالة الكلمة الأولى ، لا توجد إشارة إلى الماء ، وفى الحالة الثانية نلمح إشارة واضحة لعدم وجود الماء ؛ إذ إن القيعان مملوءة ببعر بقر الوحش الذى يشبه حب الفلفل . أما بالنسبة لبقر الوحش نفسه فالمهم ليس وجوده ، بل المهم هو غيابه الآن ووجوده غير المحدد فى الماضى . لقد انحسر كل شىء ، حتى حياة الحيوان قد انحسرت وتلاشت ، مخلفة وراءها لا شىء سوى البعر ، وهو الذى يجسد لحظة الفقدان والموت ، ويشكل ، من ثم ، قناع البنية الإيقاعية للزمن والحيوية . وهناك إشارة أخرى ، أكثر خفوتا ، إلى حياة الحيوان ، لكنها تضاعف من غياب الحياة . إن « توضح » ، كما نعلم من القصيدة المفتاح ، مكان يشتهر بجمال بقره الوحشى . وهو يستحضر فى القصيدة المفتاح بهذه الخاصية ، كما يذكر بقره صراحة ، ولكن الشاعر فى القصيدة الشبقية يذكر المكان لا البقر ، ويأتى موضعه خارج إطار وحدة الأطلال ، مكوناً أحد حدودها ، وفاصلاً لها عن بقية المنظر .

جدول رقم (١)*

القصيدة المفتاح = (م)	القصيدة الشبقية = (ش)
يشير السهم ←—— إلى غياب لوحدة أساسية من القصيدة المدروسة.	
التغير	**التغير**
(م) القبيلة تترك مضرب الخيام (بحثا عن الكلأ والماء)	المياه تجف
القبيلة تحيا	الخيام دارسة
الأرض تبارك بنزول المطر .	السيل يترك الأرض
النباتات تنمو	الأرض قاحلة
الحيوانات تأتي	لا نباتات
الحيوانات تلد صغارا	لا حيوانات
الحيوانات آمنة وتعيش في سلام ووئام مع صغارها	لا أناس
	الطبيعة تموت بصورة أبدية وهي لا تجيب الإنسان
الوقت يتغير من شيء غير مقدس إلى شيء مقدس	الشاعر هجرته نوار
	بؤس ، لا أولاد ،
	لا باعث على الحياة
	الوقت يتغير من شيء مقدس إلى شيء غير مقدس
(ش)القبيلة تترك مضرب الخيام (بحثا عن الماء والكلأ)	الماء يجف
	آثار الخيام غير دارسة (إنها تبعث حزنا جديدا)
←—— لاشيء يذكر عن القبيلة	
←—— لا ذكر للمطر	←—— لا ذكر للسيل هنا (يأتي في آخر المعلقة)
←—— لاذكر للنباتات(عدا حبات الفلفل والحنظل ، وهما رمزان على المرارة)	←—— لا نباتات
←——الحيوانات لا تظهر في هذا المشهد (يظهر روثها فقط : كانت هناك ولكنها قد رحلت . الحياة تتلاشى من جديد)	←—— لا حيوانات
	←—— لا أناس
←—— لاتناسل ، لا أولاد	←—— لا اتصال بالطبيعة
←—— لا ذكر لسلم أو وئام	←—— الشاعر هجرته امرأة (كان قد هجر قبل ذلك كثيرات)
←—— الوقت وقت مرارة وانكسار ليس غير	←—— لا ينعكس في المعلقة اهتمام بالأولاد
	←—— الوقت دائما هو وقت الانكسار في الحياة وفي العلاقات الإنسانية
الحياة	**الموت**

الجدول يمكن تطويره ليغطي نقاطا مثل :

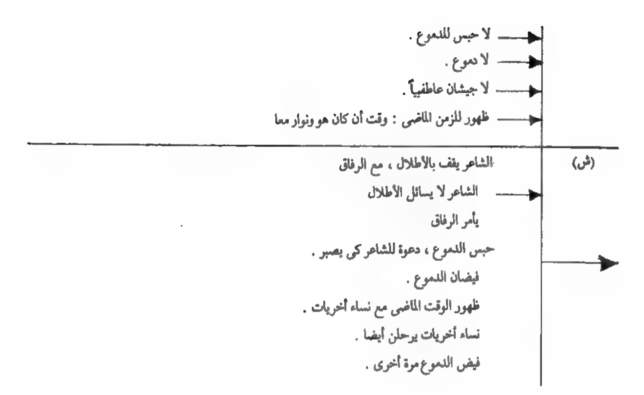
(م) الشاعر يقف بالأطلال ، لا زفاق .

الشاعر يسائل الأطلال .

←——

لا أمر إلى الرفاق . ←——

* جزء من هذا الجدول الذي يرتبط بالقصيدة المفتاح إنما هو نسخة أخرى من جدول (١) في تحليل القصيدة المفتاح ، مضافا إليه هنا بضعة عناصر لتساعد في مسألة المقارنة بالقصيدة الشبقية .



لقد تم التركيز على حالة الاستجابة العاطفية الفائقة فى وحدة الأطلال بسبب أهميتها البنيوية الجوهرية . إنها مهمة لا بوصفها خاصية محلية للوحدة التكوينية التى نناقشها الآن فحسب ، ولكن لما لها أيضا من كثافة تتولد عنها حركة مضادة لكثافة أشد ، تتمثل وظيفتها فى شيئين ، هما توازن حركة الافتتاحية ، وكذلك التوسط بين الثبات ، وعدم الحركة ، والجفاف ، والموت النسبى لهذه الحركة من جهة ، والقوى البدائية الغامرة والجارفة للحركة الأخيرة فى القصيدة من جهة أخرى ، متجسدة فى منظر الحصان والسيل .

إن وحدة الأطلال هنا محكومة بالموت ، والتغير ، والجفاف والزوال ، أكثر من الوحدة المناظرة لها فى القصيدة المفتاح . ومن ثم نجد مظاهر الحياة والخصب والديمومة خافتة فى القصيدة الشبقية أكثر مما هى فى القصيدة المفتاح . إن جدلية الحياة/الموت ما تزال واضحة ، ولكن حصيلتها إنما ترى على أنها سيطرة للفقدان والانكسار والزوال . إن الحياة تظهر لمحاً ملتبساً أكثر منها شيئاً يسمح له بالانبثاق من داخل وحدة الأطلال . أما تضمنات الجمال والحيوية والطراوة فى اسم المكانين : (توضح ومقراة) ، والآثار الدالة على حياة الحيوان (بعر) ، فتخلق إحساساً بالحياة ، ولكن القصيدة مسكونة بلحظة تقهقر لقوى الحياة ، تجعل من الفعل الغنى بالمشاعر (نسجتها) شيئا عظيم الأهمية . إن ذكر هذا الفعل ليس أمراً تعسفياً أو غير ضرورى ، بل هو صورة لنوعين من الرياح التى تمثل قوى متعارضة للدمار ، ناسجة الأطلال ، فتشى بإحساس بالجمال والرشاقة ، ولكنها تقدم كذلك إحدى النهايات التى تنساب فى تيار الأسى الذى صوره الشاعر فى البيت الأول ، مولدة عن طريق التفاعل فيما بينها حالة مركبة للوجود . إننا نجد ، فى جانب ، إحياء للطبيعة ، وبثا للإحساس بالحياة فى وسط الموت ؛ ونجد ، فى الجانب الآخر ، قوة تثير أحزان الشاعر وآلامه المبرحة وتضاعفها . وكما لاحظ بعض الشراح الأفذاذ قديماً ، تتبدى الصورة غنية لأن القول بأن الأطلال لم تعف معناه أن الشاعر إنما يصور قوتها الأبدية ليثير الحنين والحزن والبكاء . وتظل الأطلال هناك ، نضرة وجديدة ، تشحذ حيوية الذكرى ، وتخلق توتراً متزايداً .

تختلف مظاهر الحياة التى يصفها الشاعر هنا اختلافاً أساسياً عن تلك التى نجدها فى القصيدة المفتاح ؛ ذلك لأن العملية الجدلية هنا ورؤية الواقع التى تشير إليها إنما تختلف جوهرياً عما هى عليه فى القصيدة المفتاح . ويمكن رؤية حياة الحيوان هنا لا على أنها تجسيد لقوى التناسل ، واستمرارية البقاء بل على أنها استحضار يخلق استجابة عاطفية ذات كثافة هائلة . إن المطر لا يسقط ، والنباتات لا تنمو ، وتوظف علامات الحياة كلها بوصفها عوامل نشطة تولد إحساساً عاطفياً كثيفاً بالوجود . وتبعث الذكرى بتلك الصيحة المفاجئة « قفا نبك » . أما بعر الآرام فيخلق إحساساً بالمرارة ، ويثير منظر الرحيل حدة انفعالية مضاعفة على مستوى حسى (الوقوف لدى سَمرات الحى ، ناقف حنظل) . وعندما تلوح فى الذهن أم الحويرث وأم الرباب فإن الاستجابة تتمثل فى شهوة عارمة ؛ فالشاعر لا يقدم صورة بصرية تماماً ولكنها صورة أكثر حسية ، تظهر فى ريح الصبا التى تهب من الشرق حاملة شذى النسوة وأريج القرنفل ؛ وهى

الصورة التى تداعب حاستى الشم واللمس . إن حدة الشهوة إنما تخلق استجابة عاطفية جياشة فى البيت التاسع « ففاضت دموع العين منى صبابة » وهى استجابة قد يميل البعض إلى أن يتعاملوا معها على أنها مجرد مبالغة ، ما لم يكن المرء عارفاً تماماً بالوظيفة الرئيسية لوحدة الأطلال كلها .

من الممكن رؤية وحدة الأطلال بوصفها مركباً للعلاقات التى تخلقها التعارضات وهى الموت/الحياة ، والزوال/الديمومة ، وتعمل لا على أنها قطعة نحيب تقليدية ، ولكن بوصفها حركة عنيفة فى معزوفة سيمفونية . هذا التركيب فى العلاقات إنما يحدد المستوى العاطفى للقصيدة ، ويولد بنية دلالية تؤكد السبق لحدة الاستجابات العاطفية والشهوانية على التفكير المتأمل أو عقلنة التجربة . هذا واضح فى تعارض مثل « هم/أنا » (هم يقولون : لا تهلك أسى/أنا أدع الدموع تتفجر وتسيل . هم يتأملون وينصحون/أنا استجيب تلقائياً وعاطفياً تماماً) . هذا التفسير يعلق أهمية كبيرة على حرف « الفاء » فى قوله ففاضت ، استجابة مباشرة لقولهم له « لا تهلك أسى وتجمل ! » .

إن الفعالية السباقة التى تكتسبها الحياة العاطفية والحدة الشهوانية إنما تولدان الحركة الثانية للقصيدة بأكملها . تلك الحركة التى تجسد محاولة يائسة لاستحضار لحظات أكثر حدة للزمن المنقضى ، هى لحظات تشكل - من خلال حدتها - الموجة المضادة أو القوة المضادة للحياة التى يمكن أن تعمل بطريقة معاكسة عند الإحساس بالفقدان والتغيير والزوال . نقول « من خلال حدتها فحسب » بسبب مضمونها الدلالى أو حالاتها الوجودية التى تحكمها . هذه اللحظات الماضية لا تشكل حالة السعادة التى يمكن أن تقيم توازنا مع حالة الحزن إذا كانت وظيفتها هى هذه الوظيفة ؛ ذلك لأن اللحظات الماضية ليست كلها لحظات سعيدة . والحقيقة أن أكثرها أهمية هى لحظة الأسى والحزن والألم المبرح الذى تكشف عنه ، بصفة خاصة ، تجربة الشاعر مع فاطمة . ولكن مضمون هذه اللحظات العاطفى ، سواء أكانت سعيدة أم لم تكن ، لم يكن فى الحقيقة أمرا مهما ؛ وما يجعلها مهمة إنما هو كثافتها العاطفية والشهوانية .

وينتج عن الزمن الزائل فى وحدة الأطلال أزمنة أخرى ميتة ، عاشها الشاعر عمليا فى فترات بعيدة من حياته الماضية ، لها وظيفة إيجابية فى خلق توازن مضاد للزمن الآنى . وبهذا المعنى تكون الحركة الثانية فى جوهرها « بحثا عن الزمن الضائع a la recherche du temps perdu » . إنها محاولة يائسة لنفى انقضاء الزمن وطبيعته الزائلة ، والطبيعة الهشة للعلاقات البشرية ، وللتلاقى ، وللعالم المستقر ، وللتواصل العاطفى الحميم ، وذلك عن طريق بعث تجارب الماضى الذى تبدو علاقته بالحاضر غامضة . إن هذا الزمن المنقضى يستحوذ عليهم وهم فى أوج حيويتهم وإشراقهم ، بل وهم ، فوق هذا ، فى ذروة امتلائهم بالكثافة العاطفية والشهوانية . إن تفصيلات الماضى تومض بوضوح ، ليس بوصفها حكاية تروى بطريقة تعسفية ، بل لكونها لقطات متلاحقة ومتوهجة يتم اختيارها بعناية . ويستخدم الشاعر أول الأمر كلمة عامة تماماً لتشمل الزمن الماضى كله ، ولكنها تستخدم لتعنى يوماً معيناً بذاته « ألا رب يوم » ؛ فالتركيب هنا لا يعنى « مجرد يوم » بل يعنى « وقتاً أو أوقاتاً جيدة » ، كما توضح ذلك الأبيات التى تتبع هذا البيت مباشرة ؛ إذ يظهر النعت « صالح » ، ويكون ظهوره لافتا نتيجة حياديته النسبية بوصفه كلمة عاطفية . لكنه يجسد بقوة رؤية الشاعر للزمن الماضى وكذلك الزمن الحاضر ؛ لأن ما فى الحياة إما صالح أو فاسد . فالحياة كما يصورها الشعراء الآخرون يفسدها الزمن[11] ؛ وأكثر من هذا فإن اليوم المحدد « جُلْجُل » هو يوم مهم ؛ إذ إن كلمة جلجل المشتقة من جلجل (ذبذبة الصوت وتكرار الذبذبة) تنقل حركة صاخبة ، ثم تومض أمامنا صور لا تكمن قيمتها فى تصوير السعادة بقدر ما تكمن فى الشبق البدائى للحياة والإفراط فى التمتع بها . وتصور « ويوم عقرت للعذارى مطيتى » الجمل على أنه القربان الذى يقدم على مذبح اللذة الحسية : ماذا يمكن أن يصور الحدة الحسية البدائية أكثر من دم حيوان مهرق وصورة العذارى يتفجرن بالحياة وهن يحتفلن ويتضاحكن ويتراهن حول اللحم ؟ الشهوانية يوضحها هنا أمران ؛ يتمثل الأول فى الصياح بعاطفة بدائية تظهر فى قولهن : « فياعجبا لِرَحْلها المُتحمل » وهو شطر يضيف قليلا على المستوى الدلالى ، لكنه محمل بتفاصيل حسية لا يمكن فهمها إلا فى السياق التاريخى للقصة . والأمر الثانى هو الصورة ، وهى التى لا تتضمن حاسة البصر وحدها ولكن حاسة اللمس كذلك : « وشحم كهُدَّاب الدِّمقْس المفتّل » . من الواضح هنا أنه لا شىء على الإطلاق قد قيل عن الجماع أو حتى عن الاستجابة من قبل العذارى أو عن أى تراسل حسى ؛ وكل ما هناك هو تصوير للمنظر الشهوانى . ويلى هذا المنظر مباشرة ومضة أخرى تظهر فى تصاعد الشهوانية واقتراب جسدين أحدهما من الآخر للمرة الأولى . وتتمثل هذه الومضة فى صورة الشاعر داخلا هودج عنيزة (هل كان يجلس وراءها ؟) . المرأة هنا تتمنع (هل كان تمنعها دعوة ؟) ، وتطلب منه أن ينزل من الهودج . وهنا ، مرة أخرى ، وبصرف النظر عن التفاصيل الواقعية المرئية الفزيائية ، فإنه لا شىء يقال خاصاً بالجنس . إن الشاعر فحسب يطلب إليها أن ترخى زمام (ماذا ؟) ، وألا تقصيه عن نعيم جنتها ، ولكن ليست هناك إشارة إلى الاستجابة . وبدلا من هذا ، نجد استحضارا للحظة مميزة من الماضى (حيث يصور أول اتصال جنسى) ؛ وهى تستحضر من أجل مضمونها الحسى .

إن التكنيك الانتقائى المستخدم هنا إنما يصعد من التجارب الشهوانية الخالصة المستكنة فى الزمن الماضى . ولكن اللحظة القادمة تتحول إلى مستوى آخر للحدة ، تلك هى الكثافة العاطفية المرتبطة بدخيلة الشاعر وبقلبه وحبه . ولا يبدو فى هذه

الطبقة الجديدة فى التجربة ما يبعث على السعادة ، وهو أمر مهم ، وإنما يسود التوتر العلاقة بين الشاعر وفاطمة ، ويظل هذا التوتر ، الذى يلف العلاقة بأكملها قائماً حتى بعد انقضاء المنظر المضطرم بحس المغامرة والحدة الجنسية فى وحدة « بيضة خدر » . وسوف يخصص لشبكة العلاقات التى تصورها الحركة الأولى (M — I) جداول فى أقسام ٦ – ٧ من الدراسة ، وسيكون مفيداً الاستعانة بالجدول المرتبط بهذا القسم .

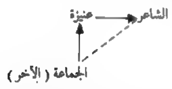
٦ –

لأول وهلة تبدو القصيدة الشبقية مؤلفة من جملة من نوع (أ) هى (ب) لكن (أ) كانت (ج) (السماء رمادية ولكن السماء كانت – أو اعتادت أن تكون – زرقاء) . وعلى هذا النحو فإن القصيدة تولد مقولة هى : كل شىء يموت الآن (حبيبتى بعيدة ؛ النساء اللاتى أحببت قد رحلن ؛ وأنا قد أصبحت وحيدا) ، لكنى قد اغتنمت أياما طيبة مع النساء (على سبيل المثال : عنيزة وفاطمة إلى آخره . . . على الرغم من أن الماضى لم يكن بمنأى عن المشكلات) .

فى ضوء مثل هذه المقولة فإن القصيدة تظهر بصورة طبيعية كما لوكانت تتألف من موضوعات مبعثرة لا علاقة بينها ؛ لأنه – فى نهاية هذه الجملة النموذج – يظهر قسم يصف الليل ، وقسم آخر يصف الذئب ، وقسم ثالث يصف الحصان ، وقسم أخير يصف السيل . من الصعب أن نرى كيف ترتبط هذه الأقسام الأربعة بالجملة الأصلية ؛ ومن السهل أن تعد هذه الأقسام ملحقات أضيفت إلى هذه الجملة على أيدى الرواة أو على يد شاعر لم تكن لديه فكرة عما يكونه القصيدة أو عما ينبغى أن تكونه . ولقد تعامل آربرى Arberry مع القصيدة بوصفها قطعة محيرة وغير منظمة ، وكان ذلك حين أراد اقتباس أقوال أحد الشراح[١٢] . ويمكننا ، إذا نظرنا عن قرب ، ومن خلال تطبيق التحليل البنيوى على القصيدة ، أن نوضح أسباب غموض الجملة الأولى ، وهو ما يظهر فى تركيبها النحوى وفى معناها كذلك . ليس فى الجملة محور واحد محدد ، ولكنه محور متعدد الجوانب وسوف أشرح ذلك فيما يلى .

٦ – ١

تدور الجملة الأولى بالتحديد حول محور «الزمن الحاضر/الزمن الماضى» ، وتكشف عن التعارض بطريقة شعرية ثرية . إنها تحاول أن توازن الزمن الحاضر ببعث الزمن الماضى ، وذلك فى حيوية قصوى . لكن التعارض بين الزمنين ليس خالصا تماما ، وإلا أصبحت القصيدة مجرد مقولة تدل على الحنين ليس غير ؛ لأنه على الرغم من أن الزمن الحاضر متجانس (بمعنى أنه زمن الحزن والموت) فإن الزمن الماضى غير متجانس . إنه ليس ببساطة زمن سعادة كما كنا نتوقعه أن يكون . إن الزمن الماضى الذى يبدأ بمنظر رحيل القبيلة والحبيبة (الماضى ١) ويوغل أكثر فى الماضى إلى زمن أم الحويرث وأم الرباب (الماضى ٢) إنما هو زمن الشدة والألم . وعندما يبدأ جانبه الباسم فى البيت العاشر بقوله : «ألا رب يوم لك منهن صالح» يكون هذا هو (الماضى ٣) . قد يبدو على الفور أن ذلك محكوم بالتناقضات أو بمعارضة أخرى أساسية وأكثر حيوية من المعارضة الأصلية ، وهى (الزمن الحاضر/ الزمن الماضى) . تبدأ المعارضة الجديدة لتبلور لتوها علاقات حسية يذكرها الشاعر ، هى العلاقات التى يتوقع لها أن تكون سعيدة وإيجابية كى تتوازن مع الزمن الحاضر . ويشير الشاعر فى عمومية تامة إلى «يوم صالح» ، لا يمثل الدرجة القصوى فى الإثارة . إنه يذكر اسم يوم «دارة جُلْجُل» ثم يذكر عنيزة . وتشكل عنيزة أول امرأة حقيقية ملموسة تصبح المحور العاطفى فى وحدة «اليوم الصالح» . ولكن عنيزة ليست مصدرا للانسجام والسلام بل هى مصدر للتوتر . من الممكن أن نرى العلاقات بالطريقة التالية :



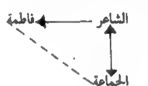
هذا المثلث يوحى بأن عنيزة ترفض تقرب الشاعر وهى مدفوعة إلى درجة كبيرة بخوفها من الجماعة (وعوامل خارجية أخرى) . وعلى هذا يسرى التوتر من الجماعة إلى عنيزة ، ومن ثم إلى الشاعر . ويخلق رفض عنيزة تراجعا آخر إلى ماض أكثر بعدا هو (الماضى ٤) الذى يستحضر بوصفه مصدرا للطاقة الداخلية ، كى يخلق قوة متوازنة تعمل عاطفيًا وجسديا من أجل تخفيف التوتر الذى يخلقه (الماضى ٣) . بمعنى أنه يخلق توازنا فى نفس الشاعر ، فيصبح أكثر قدرة على استمالة عنيزة كى تخضع له . إنه لون مثير فى باب الإقناع ، أن تحاول إغواء امرأة عن طريق المباهاة بأن نساء أخريات ، أكثر تمنعا ، قد استسلمن لك ! ولكننا سرعان ما نرى أن (الماضى ٤) نفسه تتخلله أيضا درجة توتر خاصة : «إن الولد يبكى ، بينما جسم المرأة يتحول إليه ، والنصف الآخر يظل تحت الشاعر» . هكذا تنتهى أول حركة فرعية كاملة فى القصيدة .

الحركة الفرعية الأخرى تأتى على أنها مفاجأة حقيقة . لقد قصد بها بالطبع أن تكون مقولة عن وقت السعادة أو وقت الغزو ، ولكنا سرعان ما نتأكد من أنه على الرغم من تماثلها النحوى مع «ألا رب يوم» الأولى – وهو تماثل يوحى لنا بأن مضمونها سيكون مماثلا كذلك ، بمعنى أن الشاعر قد قضى يوما صالحا مع امرأة أخرى ، إلا أن ما يحدث هو العكس ؛ إذ سرعان ما يتلاشى «يوم صالح» هنا ، مخلفا صورة الشقاء والرفض : «إنه يوم تدللت على فاطمة وقلت لها مهلا ، أبقى بعض هذا التدلل !» هكذا ينكسر محور القصيدة كله :

هكذا لم يعد الزمن الحاضر متوازنا مع الزمن الماضي وإنما يظهر على النحو التالي :

الزمن الحاضر ⟵⟶ الزمن الماضي

ويمثل الشكل ⇄ حقيقة أن الزمن الماضي إنما يصعد التوتر في الزمن الحاضر ، لأنه زمن مماثل في تعاسته . وتفضي حركة فاطمة إلى تعبير صريح عن الحب ، وذلك لأول مرة في القصيدة . وعلى الرغم من أن التاريخ يحدثنا بأن عنيزة كانت أيضا محبوبة الشاعر فإن القصيدة لا تقول هذا . إن الزمن الماضي الجديد (الماضي ٥) لا يكرر (الماضي ٣) إطلاقا ، عدا التكرار على مستوى واحد فحسب ، هو التوتر الذي تخلقه الجماعة ، وإن حدث في اتجاه مخالف لاتجاه الجماعة التي تلوم الشاعر . إن رفض فاطمة لا شأن له بالجماعة . ويمكن بيان ذلك كالآتي :



التوتر هنا داخلي وهو قائم في علاقة الشاعر/المرأة . ولكن (الماضي ٥) يولد حركة مماثلة (للماضي ٤) هي بالتحديد قصة بيضة خدر ، وتمثل (الماضي ٦) ، وهي تتماثل مع (الماضي ٤) من حيث دورها الوظيفي على أقل تقدير . هكذا نصل إلى نهاية الحركة الأولى M — I في البيت الثاني والأربعين لنجد أننا عدنا إلى (الماضي٥) . وتكتمل الدائرة وما يزال التوتر باقيا . ومن الواضح أن (الماضي ٦) لم يخفف من حدّة التوتر ، إذ إن فاطمة لم تستمل بعد ، على الرغم من حدوث توازن عاطفي . إن الشاعر ينتقم – لنقل هذا – ويعوض حالة الإذلال التي عاناها مع فاطمة . ولكن الأمر ليس هكذا ؛ لأنه سرعان ما تبدأ الحركة الثانية M.II بصورة تمثل معاناة الشاعر في ليل سرمدي . وسوف أتتبع هذه الحركة فيما بعد ، ولكن لنعد أولا إلى الحركة الأولى .

من الواضح أن الحركة الأولى M.I ليست جملة ذات بعد واحد ، ولكنها جملة معقدة ومتعددة الأبعاد وغامضة ، تتميز بتركيباتها النحوية المتماثلة ، وبتباينها ، بل تناقضها ، على مستوى المضمون . ويمكن وصف هذه الجملة بالطريقة التالية :

جدول ٢

جملة الحركة الأولى

تركيب نحوي متماثل ولكن المضامين مختلفة

عبارة أ		عبارة ب
الزمن الحاضر ميت (نسبيًّا) مصدر للتوتر والألم	الزمن الماضي حي مصدر للحزن والفرح . الزمن الماضي ١ ، ٢ مصدر لألم مبرح . الزمن الماضي ٣ متوازن مع الماضي ١ ، ٢ . الزمن الماضي ٤ ، ٣ متوازن مع الحاضر . ومع ذلك فالزمن الماضي ٤ يسوده التوتر (برغم أن التوتر هنا يصعد الانصهار والانسجام بين الرجل والمرأة (الجنس) .	الزمن الماضي ٥ دائم . الزمن الماضي ٥ مصدر للحزن والتوتر (ولكنه أيضا وقت الكثافة (الحب) . الماضي ٦ يتوازن مع الماضي ٥ . إنه وقت الانسجام المطلق والكثافة (الجنس) . لكن الزمن الماضي ٥ يظهر مرة أخرى . بوصفه وقت التوتر الدائم .

مقولة : فى الجنس وحده يمكن تحقيق لحظة التجانس والكثافة المطلقة التى تجاوز كل توتر .

مقولة : الفعل الجنسى وحده هو لحظة الانصهار بين الرجل والمرأة التى تحدث توازنا مع التوتر الذى يتولد عن الحب أو ينشأ فى الزمن الحاضر .. ويحدث التوازن بالوصول إلى ذروة الكثافة ، على الرغم من أنها لا تؤدى إلى تلاشى التوتر نهائياً .

لكن كل اللحظات فى الحركة الأولى جزء من «يوم صالح» . وعلى ذلك فإن المضمون الدلالى (أو العاطفى) لأى لحظة إنما هو غير مادى ؛ إذ إن ما يعطى أية لحظة نوعيتها هو الكثافة الحسية والعاطفية .

إن الخصيصة الرئيسية للتركيب الشعرى فى هذه الجملة تتراسل مع خصيصة رئيسية أخرى تظهر فى الاستعمال اللغوى العادى ، كما هو واضح فى الأبنية التالية . وهى أبنية متماثلة فى تركيبها النحوى ، ولكنها مختلفة على المستوى الدلالى ؛ وهى :

(أ) خلق الله الإنسان على صورته .

(ب) خلق الله الإنسان فى ثانية .

إن غموض مثل هذه الأبنية سواء فى اللغة العادية أو فى الشعر ، إنما يصعد مضمونها ، ويولد إحساساً بالإثارة ونشوة التعرف ، كما يركز الانتباه على العلاقات البنيوية والتعارضات الممكنة .

وبناء على هذا تعمل العبارة فى الحركة الأولى كما هو واضح من خلال تضاد أساسى بين «الزمن الحاضر / الزمن الماضى» ، ولكنها لا تقدم هذا التضاد كشىء مجرد يحل تلقائيا ، أى من خلال التوازن الآلى للزمن الحاضر بالزمن الماضى . فالزمن الماضى نفسه يتكون من طبقات زمنية تشكل تعارضات لا تحل تلقائيا بدورها ، لأنها - ببساطة - تتضمن زمنين متقابلين .

إن الزمن الماضى قادر على توليد توتر كبير ، مثله فى ذلك مثل أى زمن آخر ، ولكنه لما كان جزءا من تجربة ثرَّة فإنه يمكن أن يولد قوى تتوازن مع الألم المبرح والتوتر الناتج عن الزمن الحاضر . وبناء على هذا تنشأ بين الطبقات الزمنية المتنوعة علاقة ديناميكية ليست ثابتة أو آلية . ومن هذا المنطلق تكون الدينامية والحيوية هما القوتان القادرتان على تبديد التوتر ومجاوزة الصفة العرضية للتجربة .

سأوضح الآن أن الدينامية التى تظهر فى الحركة الثانية فى صورة حيوية ونشاط وكثافة شعورية هى القوة التى تتكشف عنها جملة الحركة الثانية فى القصيدة الشبقية . إنها تؤكد أهمية هذه القوة بوصفها القوة الوحيدة القادرة على مجاوزة الموت والزوال والألم المبرح ، وتكشفها فى رموز أساسية ، تتمثل أولا فى الرجل وأكثر رفاقه التصاقاً به فى لحظة المغامرة ، وهو حصانه ، ثم تظهر فى البيئة المحيطة بالرجل ، وفى الإيقاع الأزلى للطبيعة ، كما يتجسد فى العاصفة المطرية والسيل .

لكن الانتقال من الحركة الأولى إلى الدينامية فى الحركة الثانية لم يحدث بطريقة تعسفية ؛ إذ يؤدى خلق الحافز الجنسى فى صورته المطلقة فى وحدة «بيضة خدر» مهمة التوسط بين هاتين الحركتين عن طريق إقامة رمز للازمنى والثابت المجاوز للزمن . وعند هذه النقطة تأتى الحركة الثانية بصورة طبيعية . إن القصيدة عندما تلتقط الطبيعة الهشة للتجربة «وتثبتها» ، كما تكشف فى الوقت نفسه عن عجز الذاكرة فى تخفيف حدة التوتر ، إنما تكشف عن الحيوية ، والنشاط ، والكثافة الشعورية كما تتجلى فى مظاهر عدة . وتنتهى القصيدة بتفجر السيل الذى يغمر الذهن ويمحو ، ولو للحظات ، الهشاشة والألم المبرح والموت .

٦ - ٢

سأعود الآن إلى الغموض الكامن فى بعض لحظات الزمن . ويتمثل أولها فى قصة عنيزة . كيف يتأتى لعلاقة يحددها التوتر أن تعمل كقوة توازن للحزن والموت ؟ الإجابة واضحة . فالحركة

الفرعية لعنيزة تعمل بوصفها تجسيدا وتحقيقاً لدرجة ذروية من درجات الكثافة الشعورية ، تتولد لحظة المغامرة عند الرجل فيندفع مخترقاً الحجب كلها كي يصل إلى امرأة فى خدرها (ومن الجدير بالذكر أن الخدر أيضا هو عرين الأسد) . إن لحظة المغامرة هى العامل الوحيد المشترك بين الزمن الماضى ٣ والزمن الماضى ٦ ، وهى تحقق دائما درجة من الحدة العاطفية والجسدية التى هى جوهر القصيدة . إن الحدة الشهوانية والجنسية هى الجوهر الذى نراه واضحا فى اللحظات المستعادة ، وتتمثل فى التوفز المشحون للحواس ، أى البصر والشم والسمع واللمس والذوق (كما ظهر فى مشهد العذارى ولحم الجمل) . إن الإنسان بوصفه كينونة متوقدة بالحدة الحسية والكثافة العاطفية هو الرد الوحيد على الموت . هذه الحدة والكثافة ذاتها تراها كذلك فى قصة الحب فى قسم الأطلال (قارن بين قسم الأطلال هنا والأطلال التى تخلو من العاطفة فى معلقة لبيد) . إن الحدة تظهر فى الجنس بصورة فائقة ، كما أن مغزاها أعمق ، فى الوقت الذى لا يحدث فيه شىء فى الحب ؛ فالمرأة ترحل كجزء من الدائرة العادية ، ولا يبقى سوى العاطفة . وليست الكثافة الشعورية فى المغامرة (ويكون العلاج هو انهمار الدمع) فى حين يغامر الرجل فى لحظة الجنس فينفذ عبر عوالم مجهولة فى جسم المرأة أو فى خدرها ، يفصلها عن الآخرين ؛ يفصل حتى جسدها إلى نصفين ؛ وهو ما سوف يتضح فى القسم المخصص لدراسة الصور فى القصيدة الشبقية .

فى الجنس الكثافة ذروية ، كما هو واضح خصوصاً فى ارتباط لحظة المغامرة والشهوانية بالموت . وليس من قبيل الصدفة أن يكون ظهور الموت فى القصيدة الشبقية ، جزءا من سياق شهوانية متأججة أو جنسية ؛ فالجمل يذبح فى صحبة العذارى ، والشاعر محاط بنذر الموت عندما يدخل خدر عنيزة ، والحصان يغطى بدم عذارى البقر الذى ذبح الشاعر بعضه . إن الارتباط بين الحافز الجنسى وبين الموت رمز أزلى يظهر فى الثقافات كلها ؛ فالموت عودة إلى جسم الأرض فى اتحاد معها ، والجنس هو انصهار مع جسد الأرض - المرأة ، واتحاد تام معها كذلك . إن ما يتولد عن أحدهما من كثافة شعورية ونقاء فائق يجد مثيلا له فى كثافة ونقاء فائق يتولد عن الآخر .

٧ -

يوحى جدول (٢) بأن القصيدة ترمى إلى اكتشاف طبيعة الزمن المتناقضة ظاهريا ، من حيث كونه واقعا وذكرى . إنها محاولة لحل تناقض أساسى كامن فى كل تجربة تكون حقيقية وواقعية فى الزمن الآنى ، ومن ثم حية وغير فانية فى عالم هش يحكمه الزوال ، وتكون فى الوقت نفسه قادرة على بعث السعادة أو الشقاء .

وعلى سبيل المقارنة ، نجد أن التجربة ، عندما لا تكون واقعة بل محض خيال من صنع الذاكرة أو تكون بحثاً عن زمن منقض ؛ فإنها تولد إما الفرح ، إذا أمكن استعادتها بكامل حيويتها ، أو الألم ، إذا كانت غائمة توشك على التلاشى . إنها تولد الألم ، ليس من خلال مضمونها الحقيقى ، أى سواء كانت تجربة سعيدة أو غير ذلك ، ولكن من خلال كثافتها . وهكذا فإن كثافة التجربة وحدها يمكن أن تتخطى الزمن ، وتخلق توازنا بين الألم فى الواقع وألم الزوال ، وهو الخصيصة الملازمة للزمن . من هذا المنطلق يمكن شرح ترتيب ظهور العلاقات مع النسوة فى وحدة الأطلال ، وكذلك ترتيب الأيام « الصالحة » فى الذاكرة . إنها تتطور كإيقاع للحدة والكثافة ، وتبدأ بنغمة بطيئة ، ومبهمة ، وعامة ، وغير محددة ، ولا يمكن تعرفها إلا بوصفها حادثة فى مكان . وهى تصبح أكثر حيوية وحدة بوصفها نظيرا للنسوة فى المكان . وأخيرا فإنها تصل إلى قمتها عندما تبعث امرأة معينة من الزمن الضائع ، وتتجسد فى الزمان والمكان . ويتضح هذا التكثيف التدريجى فى الجداول التالية :

جدول [٣]

بناء العلاقات مع النسوة فى وحدة الأطلال

زمن الحزن يفتتح بدعوة للبكاء (زمن حاضر)

↓

ذكرى مبهمة لمحبوبة ودار (عامة)
(لا علاقات معينة)

↓

تحديد المكان (المكان وحده حى ، لأنه موجود . المحبوبة غائبة)

↓

الزمن الماضى [١]: زمن الرحيل ، المكان والزمان ، والحزن لكن بكلمات عامة دون علاقات محددة .

↓

زمن غامض إما الزمن الحاضر أو الزمن الماضى [١]: حوار مع الرفاق

↓

ذكرى مبهمة لامرأتين ، الزمن الماضى [٢] (أسماء لكن دون تحديد لزمان أو مكان أو علاقات معينة . كل ما تبقى شذى تحمله الرياح) .

وقت الألم والاشتياق ، ينتهى بالدموع

---

١ - تظهر الدموع عندما تكون الذكرى مبهمة ؛ إذ إن الزمن قد جعل الذاكرة عاجزة عن ابتعاث الكثافة الشعورية أو الماضى فى صورة حية محددة .

٢ - تواصل حركة الزمن انحسارها من الزمن الحاضر إلى الزمن

الماضى [١] ثم إلى الزمن الماضى [٢] ، ومن مبهم إلى مـــا هو أكثر إبهاما ، ومن معتم إلى ما هو أكثر إعتاما .

٣ - يتكاثف الحزن ويدل على الحالة العاطفية التى تتطور من دعوة إلى البكاء إلى الانفجار بالنحيب .

جدول [٤]

بناء العلاقات فى وحدة «يوم صالح»

يوم صالح (وصف عام)

↓

يوم فى دارة جلجل (الزمان والمكان)

↓

يوم العذارى (الزمان والأحداث والنسوة كمصطلح عام يقصد به جماعة العذارى) (يوم يولد كثافة شعورية)

↓

يوم عنيزة [الزمان والمكان والمغامرات والحادثة وامرأة معينة وتوتر وأول اتصال (قد يكون اتصالا جنسيا)] (يوم يولد كثافة شعورية) (زمن ماض ٣)

↓

← زمن مع امرأة حامل ونسوة مرضعات (أو امرأة واحدة) زمن ماض (٤)

↓

يوم فاطمة (زمان ومكان وامرأة معينة) توتر ورفض (لا جنس) (يوم يولد كثافة شعورية) زمن ماض ٥

↓

(يوم) بيضة خدر (زمان ومكان ومغامرة وأحداث) توتر خارجى وانسجام ، وظهور الجنس كمطلق (يوم يولد كثافة شعورية) زمن ماض (٦)

↓

امتداد وحدة فاطمة (توتر وألم دائم) كثافة شعورية أزلية .

---

١ - على الرغم من التوترات وانقطاع العلاقات ، لا تظهر دموع .
٢ - الكثافة الشعورية ذروية تنبعث من الذاكرة .
٣ - حركة الزمن غير منحسرة ، فتبدو اللحظات كلها حاضرة على مستوى واحد ، ومتوهجة تتكشف بصورة تدريجية عن ذروة الكثافة الشعورية .

-٨

يستحق تنظيم لحظات الزمن فى الحركة الثانية تحليلا مفصلا . وإذا كانت الحكاية فى الأعمال القصصية تمثل «طبقة ذات دلالة مستقلة تتشكل فى بناء يمكن فصله عن الرسالة الكلية وهى القصة (Le Recit)» ، فإننا نستطيع أن نقول كما قال كلود بريمون «Claude Bremond»«إن أى نوع من أنواع الرسالة السردية (وليس فقط الحكايات الشعبية) ، وبصرف النظر عن أسلوب التعبير الذى تستخدمه ، إنما تكشف عن المستوى نفسه بالطريقة نفسها»[١٣] . ويغرينا هذا فى ضوء العنصر الحكائى القوى فى بعض قصائد الشعر الجاهلى ، وهنا فى القصيدة الشبقية ، بأن نزعم أن «الرسالة السردية» لها دلالة مستقلة ، وأن الدلالة نفسها تعزى إلى عناصر سردية بعينها ، وذلك نتيجة ظهورها المتكرر فى الشعر الجاهلى . وعلى الرغم من ذلك لم يثبت أن معالجة القصيدة الشبقية أو أى مثال من أمثلة الأبنية متعددة الأبعاد (M.D.S.) فى الشعر الجاهلى بوصفها رسالة سردية تشتمل القصة فيها على دلالة مستقلة ، أدت إلى فهم خصائصها البنيوية أو التوصل ، فى نهاية المطاف ، إلى رؤية العالم التى تدل عليها . ففى القصيدة الشبقية - على سبيل المثال - نجد أن العناصر السردية المتنوعة لا تشكل حكاية . أما البنية الدلالية للقصيدة كلها فتستمد من حبكتها ، بمعنى [«كيف يصبح القارىء على بينة مما حدث ؟» وهذا يعنى أساسا «ترتيب ظهور (الأحداث) فى العمل نفسه»][١٤] . إن البنية الدلالية وظيفة لبناء السياقات الزمنية والتعارضات التى تشكلها هذه السياقات . وعلى ذلك فلا معنى إطلاقا لاختزال القصيدة إلى حكاية ذات دلالة مستقلة ، أو البحث عن وظائفها - فيما يقول بروب Propp [١٥] - التى تكشف عن بنيتها ، أو تكشف - بصفة خاصة - عن «معناها» الحقيقى . وأستطيع أن أقول إنه لا عدد الوظائف فى القصيدة ، ولا ترتيبها ، ولا ما يتعلق بطبيعتها ، قد ظهر متماثلا فى أى قصيدتين شملهما تحليلنا . وليس هناك قصيدة أخرى لها الوظائف التى تتكون منها القصيدة الشبقية ؛ ولو ظهرت وظيفة من هذه الوظائف فى قصائد أخرى ، فإن دلالتها البنيوية يجب أن تختبر فى ضوء علاقتها بالقصيدة كلها .

تتولد الوظائف فى الحركة الثانية M. II للقصيدة الشبقية عن أربع «علامات»[١٦] تعمل فى أربعة سياقات زمنية مختلفة ، كما يتضح فى الشكل التالى :

الحركة الثانية

↓ ليل	فى لحظة	زمن الليل	(TN.)
↓ ذئب	فى لحظة	زمن الذئب	(TW.)
↓ حصان	فى لحظة	زمن الحصان	(TH.)
↓ سيل	فى لحظة	زمن السيل	(TF.)

إن التتابع الأفقى يتمثل فى زمن/ليل ← زمن/ذئب ← زمن/حصان ← زمن/سيل . الوحدات الثلاث الأولى مقدمة بأداة «توليدية» هى «و» أو«رب» . وأقول توليدية بمعنى أنها تولد طبقة جديدة أخرى للبناء أو وظيفة جديدة . لكن العلاقات القائمة بين الأزمنة الأربعة ليست متتالية أو تاريخية (ولأنها كذلك فهى - من ثم - تختلف اختلافا جوهريا عن خصائص علاقات الوظائف فى القصص الخرافية كما وصفها بروب .)إن العلاقات غامضة تماما ، ولابد أن توصف لهذا السبب نفسه ، لا على أنها زمن الليل ← زمن الذئب ← زمن الحصان ← زمن السيل ، لكن على أنها زمن الليل : زمن الذئب : زمن الحصان : زمن السيل . ومن الممكن تاريخيا أن يسبق زمن الليل زمن السيل أو يتبعه ، وهذا صحيح بالنسبة لكل زمن من هذه الأزمنة من حيث علاقته بالأزمنة الأخرى . وعلى الرغم من الغموض الذى يسود العلاقات التاريخية بين الأزمنة الأربعة فى القصيدة ، فإنها تقع فى نسخ القصيدة جميعها ، من حيث الشكل ، وفق الترتيب الذى ذكرناه آنفا . وبناء على هذا يمكننا رسم شكل موضح لهذه الأزمنة ، يكشف عن غياب المصادفة العشوائية بين ترتيبها الشكلى والفيزيائى وترتيبها التاريخى .

(أ) زمن الليل ←زمن الذئب ←زمن الحصان ←زمن السيل (معكوسة) .

(ب) زمن الليل : زمن الذئب : زمن الحصان : زمن السيل (غير معكوسة) .

تتولد الوظيفة البنيوية للأزمنة عن (ب) ولكنها تتصاعد وتتأكد عن طريق (أ) . بعبارة أخرى نقول إنه إذا كان (أ) و (ب) لا يتطابقان ولكنهما يشكلان تعارضا ، فإن ذلك أمر له أهميته ، كما أنه يجذب الانتباه إلى الأهمية البنيوية لـ (ب) . وهكذا تكون لـ (ب) قيمة دلالية ؛ وليست هذه القيمة تعسفية أوزائدة . ونسأل الآن ، ما الوظيفة البنيوية لترتيب كل من أ ، ب ؟

٨ - ١

تدفع «زمن/ليل» بصورة الليل كلحظة لا زمن لها فى افتتاحية الحركة الثانية . اللازمن وحدة تاريخية أو موضوعية أساسية لليل ، وهى أيضا وحدة دلالية ذاتية . الليل لا زمن له كوحدة تكوينية ؛ وذلك لأن سياقه الزمنى أو موضعه وارتباطه بالوحدات السابقة والتالية عليه أمر غير محدد . من الناحية الدلالية ، تصور الوحدة التكوينية «الليل» الإحساس بلا زمنية الليل ؛ إنها ليلة تبعث الحزن والألم ، وهى أيضا تطيل بقاءها عن طريق نفى إمكان التغلب على الألم ، حتى عندما يظهر ضوء النهار . وتتجسد لا زمنية الليل على المستوى الدلالى فى صور النجوم وقد شدتها حبال قوية إلى الصخور الصلبة . وعلى مستوى آخر تتجسد اللازمنية فى البنية الإيقاعية والصوتية والاشتقاقية فى الوحدات اللغوية ، كما سيتضح فيما بعد عندما ننظر فى نسق القافية وفى ظاهرة التشديد ، ونرى أنهما تعدان من الملامح البنيوية .

الفناء والبقاء إذن هما خاصيتان للحظة زمنية هى لحظة الألم والحزن ؛ وهما يشكلان ملمحا بنيويا للحظتين أخريين للألم والضياع فى القصيدة ، هما وحدة فاطمة ووحدة الأطلال ؛ وهما أيضا خاصيتان بنيويتان لزمن الألم والحزن ؛ زمن الحب وزمن اللحظة الجنسية فى الشعر الجاهلى على الإجمال .

إننا هنا أمام مفارقة مأساوية ؛ ففى شعر كهذا يسوده حس مأساوى بزوال الحياة وبالطبيعة الهشة لعالم الإنسان ومشاعره ، لا تكون اللحظة التى يسيطر فيها البقاء مؤكدا وجوده ، إلا لحظة البقاء لتجربة الألم المبرح والمأساة .

٨ - ٢

عند قمة زمن الليل يبدأ زمن الذئب متمثلا فى تجربة ماضية تربطها بزمن الليل علاقة غامضة ، تعمل لا بوصفها تعارضا مع زمن الليل ولكن بوصفها وحدة تكوينية لاحقة ، تضاعف من إحساس الشاعر بالخواء والخسران . فالشاعر والذئب كلاهما نحيف وضعيف ، وكلاهما يضيع ما كان قد حققه ؛ كلاهما عرف زمن الامتلاء والتحقق ، ولكنهما معرضان لطبيعة الزمن الزائلة . وهكذا فإنهما يفقدان زمن الامتلاء ، وينتهيان صفر اليدين . ويظهر الذئب هنا بوصفه مرآة لدخيلة الشاعر ، وتجسيدا حقيقيا للبطل الخاسر . إنه يعوى فى الخلاء ، فى وادى الخواء . ويتردد صدى هذه الصورة حاملا إحساسا هائلا باليأس . وسواء قصد «بجوف العير» المعنى الحرفى أو المعنى الأسطورى ، فإن التعبير يدل على اليأس ؛ وهو يأس أبعد غورا لو أخذناه بمعناه الأسطورى . وعلى الرغم من أن العلاقة بين زمن الليل وزمن الذئب تبدو غير محددة على المستوى التاريخى ، فإن الزمنين يشكلان روافد تتكثف فيها التجربة الأساسية للألم والخواء والخسران . ومن الملاحظ أن الزمن الأول يمثل وحدة للطبيعة ، وأن الزمن الثانى يمثل وحدة الحياة الحيوان تتجسد فى الذئب ؛ وهو صائد يتوقف بقاؤه حيا ، وبصفة كلية ، على براعته فى الصيد .

٨ - ٣

تبدو لحظة الخسران الآن وقد وصلت إلى قمتها ، وتظهر في صورة الليل المخيم والصائد المخفق يحتويه تماما جوف حيوان . لكن هذا الاحتواء يتصدع فجأة بذكر الفعل : أغتدى ، الذى يعنى الانطلاق خارج الليل (في حين أنه ما يزال ليلا) . وبينما كل شىء آخر يخيم عليه الليل ، ينطلق الشاعر على حصانه كى يصطاد في الفضاء الرحيب .

إن الحصان صائد بدوره كذلك ، ولا شىء غير هذا . إنه ليس حصانا لمحارب (كما في القصيدة المفتاح أو كما في معلقة عنترة) ولكنه حصان شخص يبحث عن لحظة الحدة المطلقة الكامنة في مشهد الصيد وما يشتمل عليه من سفح دماء الذبيحة والفرح بالطهى في الصحراء المنبسطة . صحيح أن الحصان يظهر في سياق زمنى ، ولكنه ينحى في الحال خارج إطار الزمن . إن الصورة في «بمنجرد» تستحضر الزمن:الماضى—الحاضر—المستقبل . أما الفعل الأول «أغتدى» فيستخدم في صيغة المضارع ، على الرغم من أن سياق الزمن نفسه هو بالتأكيد الزمن الماضى . وبناء على هذا التفسير نجد أن وحدة الحصان تتعارض في حدة مع الوحدتين السابقتين (الذئب ، الليل) ، وتتعارض كذلك مع الوحدات في الحركة الأولى ، وهى الوحدات التى تشير إلى حدوث حركة ما بذكر فعل في صيغة الماضى . أما الوحدة الأخرى الوحيدة التى تقدم ، وهذا مهم ، عن طريق فعل في صيغة المضارع ، فهى وحدة السيل ، (كما هو واضح في البيت رقم ٧١) . وأما صيغة المضارع (في البيت رقم ٥٣) فتبدو في موقع فاصل ، عندما نشاهد تطور صورة الحصان إلى مطلق خارج إطار الزمن . وتبدأ الأبيات التالية بفيض غزير يتراوح بين النعوت والجمل الاسمية ، أو أفعال في صيغة الزمن المضارع واللازمنى . وتوضح القائمة التالية طبيعة الوحدات اللغوية :

البيت	
٥٤	مكر مفر مقبل مدبر كجلمود صخر
٥٥	كميت يزل . . .
٥٦	على الذبل جياش كأن اهتزامه . . . غلى مرجل
٥٧	مسح
٥٨	يزل . . ويلوى
٥٩	درير
٦٠	له أيطلا ظبى (وأربع جمل مماثلة)
٦١	ضليع
٦٢	كأن سراته . . مداكُ
٦٣	كأن دماء . . عصارة

يختلف الجزء التالى من وحدة الحصان اختلافا تاما عما سبقها ؛ إذ يبدأ كل بيت من أبياتها (من البيت رقم ٦٤ حتى البيت رقم ٧٠) بفعل في صيغة الماضى . وتتكرر الصيغة نفسها حتى نهاية وحدة الحصان وبداية وحدة السيل ، حيث يظهر الزمن الحاضر مرة أخرى .

وبناء على هذا فإن وحدة الحصان تجىء منقسمة إلى نصفين ؛ يبدأ النصف الأول ، وهو الأطول ، من البيت ٥٣ إلى البيت ٦٣ ، ويبدأ النصف الثانى من البيت رقم ٦٤ إلى البيت رقم ٧٠ . إنهما يشكلان ، في حقيقتهما ، تعارضاً بين الثبات والحركة العنيفة ؛ وبين ما هو خاضع للزمن واللازمنى . ولكن عناصر التعارض لا تعمل في اتجاهات عكسية ؛ إنها لا تعمل بوصفها قوة مضادة ، ولكنها في الحقيقة تتحرك في اتجاهين مختلفين ، أحدهما أفقى والآخر رأسى ، وهما ، معا ، يخلقان صورة للحصان بوصفه ممثلا لمطلق القوة والحيوية . وتؤكد الحركة الأولى لا زمنية الحصان ، وتضعه فوق الزمن كتمثال للجمال والقوة والكمال . أما الحركة الثانية فتضعه في الزمن كتجسيد لكثافة لحظة اللذة الحسية ، ولامتلاء الجسد بالنشاط ، والتوثب ، وروح الصائد . ويتجاوب الحصان هنا مع وحدتين سابقتين تشكلان إيقاعا دلاليا لشبكة معقدة من الأمانى المعذبة الخداعة ومن الجمال . إنه يشع إلى الوراء ، ويلقى بضوئه على وحدة الذئب . فالحصان حيوان صائد يصور بوصفه قمة يبلغها مشهد الصيد . لقد نجح في تحطيم اللعبة . وهى الآن تشوى على النار وتفوح رائحتها مثيرة للحواس . والحصان يشع إلى الوراء كذلك على وحدة الشاعر/ العذارى . فالشاعر هنا والحصان يظهران في مواجهة العذارى ويتعقبانهن ، وهما يصيدان ويتمتعان بمنظر الشواء . ويتوهج الدم واللحم والخمر من خلال البنية الدلالية في الوحدتين ، فتصعدان لحظة الكثافة الحسية ، وتدفعانها إلى قمتها المطلقة . إن الحصان يغزو العذارى جسديا ، سافكا دماءهن ، في حين يخفق الشاعر في غزو العذارى اللاتى قابلهن .

ولكن وحدة الحصان تشع ملقية بضوئها إلى أمام كذلك ، فتستبق السيل في صور مرتبطة بالحصان . وتظهر هذه الصور أولا في «كجلمود صخر حطه السيل من عل» ، ثم تظهر في :

«كُمَيتٍ يَزِلُّ اللِّبْدُ عن حَالِ مَتْنِهِ
كما زَلَّتِ الصَّفْواءُ بالمُتَنَزَّلِ»

ثم فى قوله :

«على الذَّبْل جيَّاشٌ كأنَّ اهتزامَهُ
إذا جاش فيه حَمْيُهُ غَلْيُ مِرْجَلِ»

وأخيرا كما فى النعت «مِسَحٍّ» ، المشتق من المطر الغزير .

هكذا يقيم زمن الحصان توازنا مع زمن الليل وزمن الذئب ، فيمحو صور الإحساس بالخسران والخواء ، وهى الأحاسيس التى خلقها زمن الذئب فى الحركة الثانية . إن قوى التوازن تتولد ، حتى هذا الموضع من القصيدة ، عن عالم الحيوان ، فى حين أن الطبيعة لم تقم بعد بمهمتها على نحو يؤدى إلى نقض تأثير صورة الطبيعة فى وحدة الليل . ولكن ذلك سيحدث فى الحال ، عندما تبدأ وحدة السيل فى اقتحام جسد القصيدة .

٨ - ٤

لقد حظيت وحدة زمن السيل منذ القدم بالإعجاب لما تشتمل عليه من سحر وجمال . ولكن هذا الإعجاب ظل ، لسوء الحظ ، بمعزل كلى عن القصيدة . ومن المحتمل أن يعزى سحر هذا الجزء من القصيدة لا إلى طبيعة وحدة السيل كوحدة مستقلة ، ولكنه يعزى إلى دورها البنيوى فى القصيدة . ولعل وحدة السيل تتيح ، على مستوى اللاوعى ، تفجر قوى خفية ، وجوهرية ، هى قوى وحشية ، وبدائية ، وجنسية ، يعدل تفجرها مسار القصيدة ، ويضيف إليها مغزى جديدا عن طريق التفاعل مع الوحدات التكوينية الأخرى فى القصيدة .

وفى ضوء ما ذكرت الآن لا تصبح الوحدة التكوينية المشتملة على السيل موضوعا محيرا فى القصيدة الشبقية . ولقد أشار عدد من الباحثين ، منهم آربرى ، على سبيل المثال ، إلى النهاية المفاجئة للقصيدة . ولكن النهاية ، فى حقيقة الأمر ، غير مفاجئة ، وهى أيضا لازمة لبناء القصيدة نفسها . إنها طبيعية فى إطار رؤية الواقع المتجسد فى القصيدة ، مثلها فى ذلك مثل حقيقة أن وحدة الأطلال هى الوحدة التكوينية الأولى فى القصيدة . بعبارة أخرى نقول إن بنية القصيدة بنية غير معكوسة ؛ وكذلك فإن بنية الحركة الأولى وبنية الحركة الثانية غير معكوستين . ومع ذلك فإن عدم الانعكاس ليس خاصية للقصيدة بوصفها حكاية ، أو بوصفها تتابعاً سرديا أو أسطورة . إنها خاصية للقصيدة تتيح تجسيد رؤيا ذاتية شديدة الخصوصية للواقع . رؤيا إنسان وعلائق ظروفه فى مواجهة الزمن والموت وهشاشة الحياة والعلاقات الإنسانية .

ويمكن بلورة وظيفة وحدة السيل بصورة أكمل عن طريق تحليل بنائها الداخلى . إن السيل يقتحم القصيدة بطريقة تماثل الطريقة التى قدم بها الحصان ، الذى يظهر فى لحظة سكون ويوصف بأنه «قيد الأوابد هيكل» ويبدو الأمر كما لو كان الثبات أو السكون عند هذه النقطة ، حتى لو كان الثبات المجسد للنشاط والحيوية فى صورتها المطلقة وقد تشكلت على هيئة تمثال عظيم الهيكل ، سوف يوهن من القوة العارمة للحياة التى يستحضرها الشاعر . إننا نستطيع ، بحق ، أن نرى أوجه تشابه عدة بين «أصاح ترى برقا» فى وحدة السيل وصورة الحصان الذى يومض فجأة مثل البرق عبر الأفق وكأنه ذلك الحصان الأسطورى المجنح عند الأشوريين . إن البرق يومض فى حين ينادى الشاعر رفاقه كى يشاهدوا قوته السحرية وهى تشق طبقات السحب ، ويقدم البرق فى صورة آخاذة فيبدو كأنه «كَلَمْعِ اليَدَيْنِ فى حَبِيٍّ مُكَلَّلِ» . وتعد هذه الصورة واحدة من أروع الصور فى القصيدة ، وربما فى الشعر الجاهلى قاطبة . إن الغياب الواضح للتراسل بين حركة اليدين وومض البرق يولد فجوة دلالية لا يمكن عبورها إلا عن طريق افتراض وجود بعد أسطورى للصورة . إن اليدين تظهران ضخامة غير عادية ، وهما تنتميان إلى مخلوق ليس من عالم البشر . ويزيد التركيب النحوى الغامض للجملة من اتساع هذه الفجوة . فهل تتعلق «فى حَبِيٍّ مُكَلَّلِ» بالأيدى أو بومض البرق ؟ وكيف نستطيع أن نقرر ما إذا كانت ترتبط بالأولى أو بالثانية ، إلا عن طريق الإشارة إلى المعايير التقليدية الخالصة ؟ ولو رفضنا مثل هذه المعايير لتعين علينا أن نقبل العبارة كأمر يتعلق بتلك الأيدى التى ترفرف فى الأفق . ومن ناحية أخرى نجد أن البعد الشعائرى للسيل يتصاعد فى البيت التالى ، فيرتبط البرق بمصابيح الراهب الذى يحافظ على ذبالتها مغموسة فى الزيت كى تظل منيرة إلى الأبد . من المهم أن نقول إن كلتا الصورتين فى صيغة المضارع ؛ ومثلما حدث فى وحدة الحصان ، تنتقل الأبيات التالية إلى صيغة الماضى لتصور القوة الوحشية الجارفة للسيل ، وذلك قبل الانتقال مرة أخرى ، فى آخر بيتين من القصيدة ، إلى الجمل الاسمية . وتؤكد صيغة الفعل فى الماضى حقيقة السيل الغامرة (وهو أسلوب استخدمه القرآن الكريم فى وصف يوم القيامة ، فاستخدم أفعالا تعود إلى مراجع حقيقية ماضية)[١٧] . وبناء على ما ذكرنا نستطيع أن نعزل استخدام صيغة الماضى بوصفها خاصية بنيوية فى الحركة الثانية ، بسبب قيامها بوظيفة محددة تتعلق بتصعيد لحظة الكثافة على المستويين البصرى والحسى . فالسيل غامر وشامل ؛ وهو يصل إلى كل شىء وكل مكان . ويبدو العالم كله وكأن السيل قد اجتاحه ، وهو يتحرك أفقيا ورأسيا . وتتسلق السحب قمم

الجبال ، وتطلق العنان للمطر المتون الذى يجتاح كل شىء فى طريقه ، سواء كان مظهرا من مظاهر الطبيعة أو حياة الحيوان أو شىء من صنع الإنسان . إن الحيوانات المرتبطة بالجبال ، والتى تسكن قممها ، تضطر إلى الهبوط من فوق هذه القمم ، تماما كما كانت عنيزة تضطر للنزول من فوق ظهر راحلتها . لقد تحطمت المنازل ، وما عاد من شىء سوى الصخور ، وهى عناصر الفناء والثبات فى صورة الليل .

لقد تحولت الجبال إلى رجال شامخين تقتلعهم قوة السيل فى حين تبدو قمم الجبال والمياه تحوطها قبل أن يهبط السيل إلى قيعان الصحراء مثل عمود حلزونى (هل هو رمز على الذكورة ؟) . ومن الغريب أن يكون لحركة السيل إيقاع التلاحم الجنسى ، إنه يومض كالرغبة قبل أن يرتعد بسببها جسد الرجل وجسد المرأة ثم يرتفع إلى ذروة ، ثم ينحدر بعدها هابطا ومضاعفا الحركة كما يحدث لحظة التلاحم الجنسى . والمدهش أن النقطة التى يستقر عندها السيل تسمى «صحراء الغبيط» : والغبيط هى الكلمة نفسها التى استخدمت لوصف الإيقاع المتمايل للجمل عندما ركب الشاعر خلف عنيزة . أما السيل فيستقر كما يستقر التاجر اليمنى ببضاعته المزركشة . وتجسد الألوان ومضة الذروة الجنسية عندما تطير الطيور فى سماء مفتوحة وهى تغنى بفرح هائل كما لو كانت سكرى بخمور معتقة . هكذا تكون ذروة التلاحم الجنسى : لحظة صفاء كلى أونشوة تملؤ ونغم ، ولحظة احتفاء بالسلام والانسجام فى مملكة الجسد .

تبدو الصورة الأخيرة فى القصيدة محيرة ولكنها قد تكون مظهراً آخر لقوة الحافز الجنسى ولحيوية الطبيعة . إن السباع يجتاحها السيل وقد غرقت مثل أنابيش العنصل (البصل البرى) . كذلك تجتاح الإنسان حدة لحظة الجنس والحيوية وتحرره من كل وعى ومن طبيعته الخاصة وروابطه كلها وعاداته التقليدية ، وتجعله طافيا على الماء مثل أنابيش البصل البرى . هكذا يظهر كل شىء خاويا مرا بعد انقضاء لحظة التلاحم الجنسى ، فالأنابيش عروق نباتات مرة المذاق . إنها ستثمر مرة ثانية عندما يعود كل شىء إلى طبيعته العادية . وتبدأ الدورة من جديد فالعروق تحتوى على جوهر هذه الدورة .

تلقى وحدة السيل بإشعاعاتها إلى الوراء على الوحدات الأخرى فى القصيدة مكونة بنية معقدة للغاية . إن وحدة الحصان تمهد للسيل ، وفى وصف الحصان «كجلمود صخر حطه السيل» نجد أن الصخرة والسيل عنصران أساسيان فى القصيدة . الصخر خلود والسيل حيوية وهما قطبا وجود الشاعر . السيل يأتى ليُصَعِّدَ هذين العنصرين ويؤكد غلبة الحيوية على كل شىء آخر عدا الصخر . إن الصخر وحده يبقى صلبا وخالدا .

يلقى السيل أيضا بإشعاعاته إلى الوراء على الوحدة الأولى فى القصيدة ، ليس على المستوى الدلالى ولكن على مستوى آخر . إنه يخلق قوة توازن للحيوية العارمة وللقوة الجوهرية التى تجتاح السكون والخواء فى الحركة الأولى . إن السيل لا يخلق توازنا مع الحركة الأولى وحدها ولكنه يطمس أثرها تماما ، مؤكدا غلبة الحدة سواء كان باعثها الحركة أو الحواس ؛ فالحدة هى القوة القادرة على مجاوزة هشاشة الحياة وانقضاء الزمن ، وقادرة على خلق البقاء والفرح والمعنى فى عالم أفسده الموت والتغير وتعرض الأشياء كلها للزوال .

والسيل ، بالإضافة إلى ذلك كله ، يلقى بإشعاعاته إلى الوراء على حركة المرأة حيث يلوح ذلك المخلوق الذى يمنح الخصب عقيما فى القصيدة الشبقية ، ولكنّ الطبيعة ، مانحة الخصب الأزلية ، ليست هكذا إذ يأتى المطر ليولد الخصب فى جسد الطبيعة التى تبدو تحولا للمرأة تستعاد به نعمة الخصب التى فقدتها تلك المخلوقة .

٩ـ خلق الثوابت

سوف أقوم الآن بفحص موجز لواحدة من الخصائص الأساسية المحيرة فى الشعر الجاهلى كله ، وهى خاصية مهمة كذلك بالنسبة للقصيدة الشبقية . سوف أطلق على هذه الخاصية : «خلق الثوابت» وسأقوم بارتياد مبدئى لطبيعتها .

نجد فى القصيدة الشبقية أن وحدتى «بيضة خدر» «والحصان» التكوينيتان لهما نوعية محيرة ، وهى التى أشرنا إليها من قبل . إن كلاً من هاتين الوحدتين تطمح إلى تقديم الحيوية والعرامة فى صورتها المطلقة . وتحكى الأولى قصة مغامرة تتضمن امرأة تعد تجسيداً كاملاً للحافز الشبقى ؛ أما الثانية فتحتوى على حيوان يصور على أنه تجسيد مطلق للحيوية والعرامة على المستوى الفيزيائى . ومع هذا فإن كلاً من الوحدتين المكونتين تبدو منقسمة إلى نصفين قد يظهران متناقضين . نصف تتخلله الحيوية ، وصور الحركة والحياة ، على حين يسيطر السكون على النصف الآخر ، سواء من حيث دلالته أو من حيث دلالته على مستوى طبيعة عناصره اللغوية وبنيته . وتظهر المرأة بعد البيت رقم (٤٠) لتتجمد فى كيان أبدى لا ينبثق عنه حياة على الإطلاق أو نشاط . وتتصف الصور المستخدمة لتصور جمالها بالسكون

(شجر النخيل ، مرآة ، غزال لا يتحرك ، نباتات ، مصباح ، بيضة نعام) ؛ أما الحصان فهو مجمد فى صيغ لغوية لا توحى بالحركة والحيوية بل بالسكون واللازمنية . أهـذه تناقضـات أم من الممكن تفسيرها بمصطلحات أخرى ؟

نجد فى وصف حالة السكون لدى المرأة والحصان أن كلمة لا زمنى أو أبدى قد استعملت فى الحالتين . وفى الحقيقة هذه الكلمة هى المفتاح فى كلتا هاتين الوحدتين التكوينيتين ، فالحالة المسيطرة ليست السكون ولكنها اللازمن ؛ إذ يتحول كيان ما إلى لازمن مطلق متنقلا فى مواضع معينة من القصيدة بوصفة ثابتا لا يهزه الزمن أو يحطمه . وتتحول المرأة والحصان إلى ثابتين يحتلان موضعين مركزيين فى القصيدة . يظهر الموضع الأول فى الأبيات (٣٠ - ٤١) ويحتل مركز القصيدة ، بينما يحتل الموضع الثانى قلب الحركة الثانية فى القصيدة ويظهر فى الأبيات (٥٣ - ٧٠) .

ويشكل بناء الثابت الأول ، وهو المرأة ، القوة الرئيسية التى تحدث توازنا مضادا للعلاقات الهشة الموصوفة فى الحركة السابقة فى القصيدة . أما بناء الثابت الثانى وهو الحصـان فيشكل قـوة توازن للوحدتين السابقتين وهما وحدة الليل ، ووحدة الـذئب . وهكذا يكون بناء الثوابت تجليا أخاذا للحنين اليائس الذى يتوق إلى إيقاف هشاشة حياة الإنسـان ، أو العلاقـات الإنسانية ، وعبث ما يقوم به الإنسان من سعى وجهد . إن التحقق من أن مرور الزمن حتمى ، وأن كل ظاهرة فى الوجود تسكنها الحياة إنما هى زائلة ومعرضة للتغير ، وأنه لا شىء بـاق إلا الموجـودات الصلبة فى الطبيعة ، وهى الموجودات التى لا تحمل داخلها بذرة الحياة . وقد ولَّد مرور الزمن فى اللاوعى (بل ربما فى الوعى) عند الشاعر الجاهلى رغبة حارقة لتجميد الزمن ، وتثبيته ليصبح له حضور لا ينقضى أبدا . هـذه الشهوة الـلازمنية تـوضح تلك الصور الأخاذة مثل صورة الشَّنْفَرَى حين يصف السقف فـوق رأسه ورأس محبوبته لحظة تبادل الحب فيقول :

فَبِتْنَـا ، كـأنَّ البَيْتَ ، حُجِّـرَ فَـوْقَنَـا
بِـرِيحَـانَـةٍ ، رِيحَـتْ عِـشَـاءً ، وطُـلَّتِ

إن الصورة المحورية هنا تـدور حول كلمـة «حُجِّرَ» (وتعنى تحول إلى حجر،صار متحجرا) ففى لحظة النشوة يبدو الزمن أبديا وسرمديا إذ يهزمه الحبيبان متجاوزين طبيعته الزائلة . ولا تتسم هذه المجاوزة بسمات التجربة الصوفية ، وإنما يتولد عنها رؤ ية للواقع كشىء ثابت يتحول إلى صخر أو حجر . إن هذا التحول إلى حجر ، هذه الصخرية هى الرمز المطلق لما هو سرمدى ومجاوز للزمن ولـلألم المبرح ولحتميـة التغير ؛ ولكن التحجـر يعنى اللاحركة لأن كل حركة حياة ، ولذلك فإنها تحمل بذور الموت (قارن هذا بالرحلة فى القصيدة المفتاح) . إننا نستطيع أن نقول إن تحـويل الأشيـاء إلى حجر يعـد واحدا من أهم التحـولات وأكثرها تأثيرا فى خلق الحياة وتجسيد القـوة القادرة عـلى إنكار حتمية الموت فى الشعر الجاهلى ؛ ومن ثم فإننـا نجد الأحجـار تنتصب فى لحظة الموت (تمثل الأحجار المقامة فوق قبر صخر فى رائية الخنساء فى رثاء أخيها ، والأحجار فوق القبر فى معلقة طرفة أمثلة رائعة لما نقول) . إن التحجر بوصفه تجسيدا لبناء الثوابت يظهر فى أشكال طبيعية أخرى مثل الصخور والجبال ؛ فوصف الجمل ، على سبيل المثال ، يتردد بكثرة فى الشعـر الجاهـلى ، والجمل له هيئة الجبل . ومن خير الأمثلة على هذا تلك الصورة التى أبدعها أبو دؤ اد الإيادى :

إبـلى الإبـل لا يحـوِّزهـا الـرا
عـون مـج الـنـدي عـليـهـا المـدام
فـإذا أقـبـلـت تـقـول أكـام
مـشـرفـات فـوق الأكـام أكـام[١٨]

وكذلك يعد الوصف المستقصى للناقة فى معلقة طرفة ، وما يحفل به من صور الحجر نموذجاً مثاليا عـلى هذه الـظاهرة التى نناقشها . إن طرفة إذ يصور ناقته «كقنطرة الرومى» يجعل منها قوسا ثابتا يغالب الزمن والموت . ويكثر ظهور الثوابت كلما لجأ الشـاعر إلى تصـوير طبيعـة الحياة الهشـة كما تتجسـد فى وحدة الأطلال . إننا غالبا ما نرى صور أشجار ضخمة تظهر عن بعد عندما يبدأ رحيل الحبيبة . ونجد عند لبيد مـظهرا رائعـا لهذه الظاهرة نفسها حين يصور الناقة كصخر ، ثم يظهر الشجر فى الحال وسط السراب ووسط العتمـة التى تغلف الواقـع وتجسد زواله .

إن الشاعر عندما يندفع بصور المرأة والحصان لتقتحم القصيدة الشبقية بوصفها رموزا للقوة والحيوية ، وحدة الإثـارة ، ثم ما يلبث أن يجمـدهما فى صـور ساكنـة ، يكون ذلـك منه محـاولة مستميتـة لبناء ثـوابت مجاوزة لحـدود الـزمن ومجمـدة لـه . إن الشاعر ، فى حقيقة الأمر ، يكتنه بعدين جـوهريـين من أبعاد هذين الكائنين هما حيويتها وطبيعتها الأبديـة الثابتـة . وبهذا يكون قد أقام منهما رموزا مطلقة لما هو سرمدى ومجسد للحيوية وللكمال والحقائق الباقية خارج الزمن فلا تكون عرضة لقوى التغير ، فكل ما هو مطلق هو ، تحديداً ، أبدى،أما النسبى فهو وحده خاضع للزمن .

إن الشاعر بتصويره المرأة والحصان على أنها من الثوابت

اللازمنية يؤكد ، فى الوقت نفسه ، الطبيعة الأبدية للقوى التى يجسدانها . إنه يؤكد أبدية الحافز الجنسى ، وتمثله المرأة ، والكثافة الشعورية التى تتولد عن البحث المغامر لإشباع هذا الحافز ؛ أما بالنسبة للحصان فإنه يؤكد لازمنية الحيوية والنشاط والإثارة التى تتولد عنه خصوصا فى مشهد الصيد . ويؤكد الشاعر ما هو أهم من ذلك إذ يقيم تفاعلا بين المرأة والحصان فيجعل أحدهما يلقى بضوئه على الآخر بصورة يتم فيها انصهار النشاط العارم والحيوية المتدفقة وطقوس المغامرة مع الحافز الجنسى . وهكذا تشع الكلمات فى وحدة الحصان بإشعاعات الجنس وبالبحث عن إشباع هذا الدافع . إن الحصان المغطى بالدم يندفع وسط مجموعة من العذارى يلبسن « ملاءً مذيلاً » ، ويندفع كذلك بين بقرة وذكرها ، فيفصلها ، ويظل حتى النهاية منتصباً بقوة وعلى أهبة الاستعداد لحركة جياشة تبدأ من جديد .

-١٠-

لقد أشرنا من قبل إلى انصهار الحيويةوالسكون ، فى صورة الحصان . وسنطور الآن هذه الملاحظة فنقدم تحليلا مفصلا للبنية فى وحدة الحصان .

تتكامل صورة الحصان فى سبعة عشر بيتا تعد من بين أروع الأبيات فى الشعر الجاهلى . وترجع روعتها الشعرية إلى أسباب يظهر أولها فى الوظيفة البنيوية للصورة التى تطورها الأبيات فى القصيدة الشبقية ، ويرجع ثانيها ، إلى خصائصها البنيوية . وتظهر خصيصة منها فى التداخل بين حركتين سيمفونيتين متجاوبتين على نحو شديد الرهافة لكنه يكشف فى الوقت نفسه عن تشابك بالغ التعقيد . إن الحصان ، كما قدمت فيما سبق يظهر ، فى القصيدة الشبقية ، بوصفه شيئا ثابتا ، وهو ، بسبب كماله وكونه رمزا مطلقا ، يستطيع مجاوزة الهشاشة والزمن . يظهر الحصان كذلك مجسدا قوة ونشاطاً وحيوية هائلة هى قوة للسكون والموت ، ويحقق (عن طريق طاقته المتفجرة وإقدامه على المغامرة) ذروة الحدة العاطفية والحسية . وهكذا يجسد الحصان نوعا من التضاد الثنائى ، ويقدم ثنائية تكاد تكون تناقضا ، إذ تحتوى فى الوقت نفسه على هذين الرمزين مجتمعين . إن الحضور المتزامن للجانبين فى هذه الثنائية يتمثل بصورة أخاذة فى التفاعل وفى الظهور الذى يكاد يكون متزامنا للوحدات الأساسية المشكلة للمعنى فى الأبيات التى تؤلف وحدة الحصان . وبدلا من تقسيم الوحدة إلى طبقتين ؛ إحداهما تطور جانب الحيوية ، والأخرى تصور جانب القوة والصلابة واللازمنية ، فإن القصيدة الشبقية تسمح لكل جانب بأن يشع من خلال الآخر ، عن طريق تبادل التعارضات التى تحول دون تشكل صورة ساكنة للحصان . يتضح ما نقول فى ترتيب الوحدات الأساسية فى الجداول التالية فى طبقتين إحداهما تمثل الحيوية ، والثانية (بالخط الأسود) تمثل السكون . وتقع وحدة الحصان كلها بين قطبى هذه المعارضة التى تحتل مواضع متماثلة (البيتان ٥٣ - ٥٤ يمثلان صورة الحيوية ، أما البيتان ٦٩ - ٧٠ فيمثلان صورة السكون واللازمنية) .

حيوية - حركة

البيت	
٥٣	أغتدى بمنجرد قيد الأوابد
٥٣	**قيد الأوابد هيكل**
٥٤	مكر مفر مقبل مدبر معا
٥٤	**مكرّ مفرّ**
٥٤	كجلمود صخر حطه السيل من عل
٥٥	**كميت**
٥٥	يزل اللبد . . كما زلت الصفواء بالمتنزل
٥٦	على الذّبل جياش كأن اهتزامه إذا جاش فيه حميه غلى مرجل
٥٧	مسح
٥٧	**مسح**
٥٨	يزل الغلام الخفّ عن صهواته
٥٨	**ويلوى بأثواب العنيف المثقّل**
٥٩	درير
٥٩	درير كخذروف الوليد
٦٠	**له أيطلا ظبى** **له ساقا نعامة** تقريب تتفل
٦١	ضليع . . . سدّ فرجه بضاف
٦١	**كأن سراته قائما مداك عروس أو صلاية حنظل**
٦٣	كأن دماء الهاديات . . . عصارة حناء
٦٤	**فعنّ لنا سربٌ كأن نعاجه عذارى دوار**
٦٤	**كأن نعاجه عذارى دوار**
٦٥	فأدبرن **كالجزع المفصل بينه**
٦٦	فألحقه بالهاديات
٦٦	**جواهرها فى صرّة لم تزيّل**
٦٧	فعادى عداءً
٦٧	**ولم ينضح بماء فيغسل**
٦٨	فظل طهاة اللحم
٦٨	**فظل طهاة اللحم**
٦٩	ورحنا **يكاد الطرف . . تسهّل**

٧٠ - فبات عليه سرجه ولجامه
وبات بعيني قائما غير مرسل

سكون - صلابة

يتحقق الامتزاج بين الحيوية والسكون (أو الصلابة) على مستويات أخرى ، اثنان منها هما :

١ - مستوى بنية الخصائص : وهذه تصل إلى رهافتها القصوى في البيت الذي يتوسط القصيدة وهو البيت رقم (٦٠) وتظهر في تماثل تركيب الجمل الاسمية الأربع في البيت (هناك وحدة واحدة فحسب ، هي كيان متجانس متكامل) لكن الجملتين الأوليين اللتين تشغلان الشطر الأول تركزان على الخصائص الجسدية ، اليدين والرجلين . أما الجملتان الأخريان (وهما في الشطر الثاني) فتركزان على خصيصة الحركة (أساسا وظيفة اليدين والرجلين) . وعلى ذلك فبناء البيت يظهر على النحو التالي :

سكون (صلابة)	له أيطلا ظبي
	له ساقا نعامة
حركة (حيوية)	له إرخاء سرحان
	له تقريب تتفل

إن الامتزاج الكامل والتوازن المتحقق في هذا البيت يمكن أن يفسر ما حظي به من إعجاب شراح الشعر العربي بصرف النظر عن حقيقة أنهم أرجعوا جمال هذا البيت إلى ملمح سطحي حين قالوا إن امرأ القيس قارن أربعة أشياء بأربعة أشياء أخرى بتركيز وكثافة ملحوظتين .

٢ - مستوى لغوي خالص يرتبط بطبيعة اشتقاق الكلمات ، وهنا يتألق امرؤ القيس في استخدامه النعوت الشرية (مكر ، مفر ، مسح ، درير) . يشير المضمون الدلالي للنعوت الثلاثة الأولى إلى الحركة والسرعة ، ولكن شكلها يوحي بالصلابة والسكون ، وذلك عن طريق بنائها ذاته (تتحول صيغة المبالغة في اسم الفاعل وأصلها على وزن مفعل إلى صفة ، وتدل الصفات كلها على الديمومة من حيث هي خاصية) . وفي قوله «درير» نشاهد تألقا مماثلا ، إذ يوحي البناء الاشتقاقي بوجود صلابة مطلقة ، أما المضمون الدلالي فيوحي بسرعة وحيوية مطلقتين . ويظهر هذا المنحى التقني في استخدام التعارضات الكامنة في الخصائص اللغوية للكلمات منذ مطلع وحدة الحصان في تلك الصورة المشعة «قيد الأوابد» وهي الصورة التي نال بها الشاعر ثناء وإعجابا فائقا على امتداد تاريخ الثقافة العربية .

- ١١ -

ويمكن توضيح الطبيعة المزدوجة للنسيج المتداخل في وحدة الحصان بمقابلتها بوحدة (بيضة خدر) وهي التي تصعد اللحظة الحسية من خلال المغامرة والمخاطرة واحتمال وقوع الموت وتتشكل تمثالا للجمال مطلقا . إن الجانب الأول سردي خالص يصف بإيجاز كيف استطاع الشاعر أن يخرج المرأة من خيمتها . أما الجانب الثاني فهو مركز الاهتمام في الوحدة ويشغل معظمها . وتنعكس طبيعة الوحدة في الفصل الحاد بين عناصر لغوية تصف الحركة وعناصر أخرى تصف السكون واللازمنية في الحركة ذاتها وفي صورة التمثال . ويوضح الجدول الآتي هذه الجوانب في بنية الوحدة :

الخبر	(فعل ماض + حال)
تحول ←	فعل ماض + مفعول به + (شرط)
	شرط - ظرف + جملة اسمية + تكملة
	فعل ماض + ظرف حال (فعل ماض + مفعول به) + تكملة
أداة ربط (الفاء)	فعل ماض (حديث ، امرأة) + تكملة
	فعل ماض (حدث ، رجل) + فعل مضارع + مفعول به
	ظرف + فعل ماض + فعل ماض + صفة
	فعل ماض + مفعول به + فعل ماض + صفة (في حالة الإضافة)
تحول	صفة + صفة + صفة (في حالة الإضافة) + جملة اسمية
تحول	فعل مضارع + فعل مضارع + عبارة يحكمها جار ومجرور
[جملة اسمية ← في مضارع]	
تحول	جار ومجرور [تشبيه + ظرف (صفة) شرط]
	جار ومجرور [ثلاث صفات + تشبيه (صفة)]
أداة ربط (الواو)	جملة اسمية (صفة)
	جار ومجرور [صفة + تشبيه + صفة . (صفة)]
	جار ومجرور [تشبيه + صفة - (صفة)]
أداة ربط (الواو)	فعل مضارع + فاعل + جملة اسمية
	فعل مضارع + حرف جر (صفة) + تشبيه (في حالة الإضافة)
	فعل مضارع + مفعول به + حرف جر + تشبيه (إضافة وصفة)
	حرف جر+فعل مضارع+فاعل+تكملة+شرط
تحول إلى جار ومجرور	حرف جر + مجرور وإضافة + تكملة + فعل ماض + فاعل (حالة الإضافة) + صفة

وتنتهى الجملة بمقولة مفتوحة ، هى فى الحقيقة ملاحظة وصفية أخرى ، دون عودة إلى عنصر الحكاية . وتشير الجملة بوضوح إلى رَجلٍ يحملق بوَلَهٍ فى تمثال امرأة . وتكتسب المواضع المميزة هنا بكلمة «تحول» أهمية خاصة لأنها توضح التطور النحوى للوحدة ؛ إذ يظهر البيت الذى ينتهى بتركيبة نحوية كما لو كان يوحى بأنه بداية البيت التالى . (قارن بالبناء النحوى فى وحدة الحصان) وسوف يوضح جدول هذه الوحدة التراسل الوثيق إلى جانب الاختلافات بين الوحدتين .

- ١٢ -

تتولد بنية القصيدة الشبقية على المستوى الشكلى عن طريق ثابتين لغويين يشكلان تعارضا ثنائيا يظهر فى الأمر (أو النداء) والأداة : (واو رُبَّ) وتعنى دعوة للقيام بفعل ، أو فعل تم القيام به من قبل وأصبح ذكرى . يتضمن الأمر والنداء ثنائية أنا/الآخر على حين تشكل (واو رب) العام فى مقابل الخاص . وتتولد الحركة عندما يستعمل الشاعر أحد هذين العنصرين الشكليين للبنية . ويمكن وصف القصيدة على أنها سلسلة من الوظائف تأخذ الترتيب التالى :

١ - فعل أمر	(فى الأبيات١ - ٩ فى صيغة المثنى)
٢ - واو رب	(على الرغم من أن «رب» تقع هنا بدل «على» أكثر من كونها «واو» (ذكر الرواة أن هذه المواضع الثلاثة تشير إلى هذه الحادثة التاريخية نفسها ، أما القصيدة نفسها فلا تفرض مثل هذا التفسير) .
٣ - واو رب	(الأبيات ١١ - ١٢)
٤ - واو رب	(الأبيات ١٣ - ١٧)
٥ - واو رب	(الأبيات ١٨ - ٢٢ ، ٤٢ - ٤٣)
٦ - واو رب	(الأبيات ٢٣ - ٤١) (لاحظ أن هذه الواو تحتل قلب القصيدة . ويتولد عنها ، وهذا مهم ، وحدة «بيضة خدر»
٧ - واو رب	(الأبيات ٤٤ - ٤٨)
٨ - واو رب	(الأبيات ٤٩ - ٥٠)
٩ - واو رب	(الأبيات ٥٠ - ٥٢) .
١٠ - واو رب	(الأبيات ٥٣ - ٧٠ قبل فعل) .
١١ - فعل أمر	(منادى ، ٧١ - ٨٢ ، فى صيغة المفرد)

تقع القصيدة من الناحية اللغوية بين جملتين تتضمنان فعل أمر/منادى ، تكونان الجمل التى تتولد عنها الوحدتان التكوينيتان الأطلال/السيل . قد تحتوى المادة المكونة لجملة ما على جملة من النوع المقابل ، ولكن هذا يحدث مرتين فقط ، وكذلك فى حالة وجود (واو رب) مع فعل الأمر كجملة ثانوية ، فى هذه الحالة يظهر فى البيت القافية الداخلية أو ما يسمى بالتصريع (إذا وقع فى البيت الأول من القصيدة) وتكون القافية الداخلية ، بناء على هذا ، خاصية بنيوية تحدث عندما يفقد نوعا الجملة المولدان لبنية القصيدة استقلالها ، فيصبح أحدهما جملة فرعية للآخر . وتظهر القافية الداخلية فى البيت رقم (١) حيث تظهر عادة بكثرة وحيث يولد فعل الأمر (قفا) الجملة النواة ، ثم تظهر مرة أخرى فى البيت رقم (١٩) وتتولد عن المنادى/الأمر ، فى سياق جملة تتولد من (واو رب) فى البيت رقم (١٨) . ولا تظهر القافية الداخلية مرة أخرى حتى البيت رقم (٤٦) حيث تقع فى موضع مماثل : نداء وأمر فى نطاق (واو رب) فى البيت رقم (٤٥) . إن وجود صيغ للمنادى فى القصيدة لا يتبعها قافية داخلية بدعم ، فى حقيقة الأمر ، تفسير الظاهرة التى نناقشها هنا ، وهى أن المنادى فى هذه المواضع لا يكون متبوعا بأمر ولا يقع فى نطاق وحدة تكوينية تتولد عن (واورب) . ويشكل البيت رقم (٧١) مثالا واضحا ، فالمنادى يولد وحدة جديدة ولا يعد جزءا من وحدة (واو رب) . أما وجود شىء قريب من القافية الداخلية فى البيت رقم (٢٠) ، وبصفة خاصة «قاتل/يفعل» فإنه لا يضعف من التفسير الذى نقدمه هنا ، فمن ناحية لا تشكل هذه الكلمات قافية داخلية بالمعنى الدقيق («قاتل» لا تقبل على إنها قافية فى القصيدة بسبب حركتها الطويلة) ومن ناحية أخرى ، تقع فى نطاق (واو رب) وتشتمل على منادى فى شكل أنا/أنت ، بمعنى مخاطبة الآخر . ولابد من أن نؤكد أن تقسيم القصيدة إلى أقسام تتطابق مع الأماكن التى تظهر فيها القافية الداخلية سوف يؤدى إلى خلق عمل لا معنى له ، ولكن القافية الداخلية تتولد ، كما أكدنا فيما سبق ، عن طريق تداخل نوع من أنواع الجملة النواة مع جملة أخرى ، ومن ثم تشكل جزءا من جملة تقع بدايتها قبل البيت الذى تظهر فيه القافية الداخلية ، وبناء على ذلك يتعذر وجود تقسيم دلالى على امتداد الأبيات التى تظهر فيها القافية الداخلية . ومن ناحية أخرى ، توجد وحدات مثل وحدات الذئب ، والحصان ، والسيل ، وهى لا تتضمن قافية داخلية على الرغم من أنها من الناحية الدلالية وحدات تكوينية مستقلة ، ومن ثم ، نظريا ، يمكن فصلها وحذفها من القصيدة . والنتيجة التى نخلص إليها هى أن النظرية التى تقول إن القافية الداخلية هى خاصية البيت الأول للقصيدة الجاهلية نظرية غير صحيحة . وافتراض أن القصيدة تتألف من مقطوعات شعرية مستقلة ، وصلت بعضها إلى بعض عن طريق النقل الشفهى وشكلت القصيدة فى وقت لاحق هو افتراض غير صحيح كذلك .

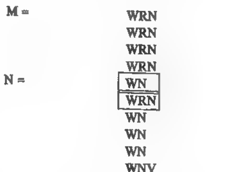
- ١٣ -

فى إمكاننا الآن أن نتناول بالتحليل بنية الوحدات التكوينية فى القصيدة الشبقية من خلال منظور أكبر ، ويمكن كذلك جذب أطراف خيوط النسيج المتعددة سويا ، ويمكننا أن نكتشف ديناميات البنية على مستوى القصيدة كلها . ولنرجع الآن إلى فكرة النظر إلى القصيدة على أنها جملة : لقد أصبح واضحا أن الجملة تتألف من أربع وحدات ، وحدة (أ) التى تتحرك على مستوى الزمن الحاضر ، وتصف الأطلال وانحسار الحياة فيها ، وتقابل بين حدة الاستجابات العاطفية للـ «أنا» وبين المجال الوسيط ، وهى استجابة تعبر عن البعد الأخلاقى للذات الجماعية (الأبيات ١ - ٩) وتظهر لغويا فى أفعال الأمر والنهى . وتشكل وحدات M و Nحجة وحجة مضادة ، موجة وموجة مضادة وتكشف الواقع وتعارضاته ، وتصعد جوهر الحدة ، والمغامرة ، والجنس ، ولحظات مجابهة الموت ، وتأسيس المطلقات ، وتكون بهذا محاولة لإنقاذ الحياة من هشاشتها والزمن من زواليته . وتتماثل وحدتا M و N من حيث البنية النحوية الأساسية ، وإن تشكلت هذه البنية فى كل وحدة منها من شكل من الشكلين الممكنين لهذه البنية ، وهى بنية (واوَرُبَّ) وتتحقق فى اللغة فى شكل من شكل (M) وهما ورُبَّ يوم (الذى يمكن إعطاؤه رموز : WRN أو شكل Nوبيت (الذى يمكن الرمز إليه بـ WN) وتؤسس القصيدة الشبقية وحدتيها الثانية والثالثة من العناصر التالية :

M = WRN
WRN
WRN
WRN
WRN

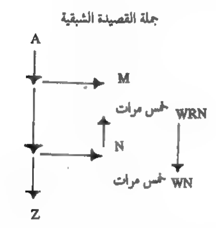
N = WN
WN
WN
WN
WNV*

الترتيب الحقيقى لهذه العناصر يظهر كما يلى :



ويظهر فى هذا الترتيب درجة مهمة من التفاعل فى وقوع WN مرة واحدة فى سياق WRN ووقوع WRNمرة واحدة فى سياق WN وترجع أهمية هذا التفاعل إلى أن وقوع WRNفى سياق WN يمثل وحدة أولية داخل وحدة « فاطمة » الفرعية ويقع بين وحدتى «بيضة خدر» و «الليل» . ويتوسط بذلك بين هاتين الوحدتين المتعارضتين»ويمنع إقحامها الواحدة إلى جانب الأخرى من أن يبدو كاملاً»ويمنع القصيدة من أن تقع فى حركتين غير مرتبطتين بصورة كلية . وهكذا تتوسط WRN بين «بيضة خدر» وبين «الليل» فتتقاطع حالة الوجود التى تسود وحدة « فاطمة » معها مؤكدة الطبيعة الأزلية لحزن الشاعر والتوترات الموجودة فى حياته وتمهد بذلك لصورة الليل بوصفه تجسيدا للحزن الدائم والتوتر وفقدان الأمل .

ويرمز للوحدة الأخيرة فى القصيدة بـ Z وهى كالوحدة الأولى خالية من WRN ومن WNكذلك ؛ ومن ثم يكون لدينا النظام البنيوى التالى :



إن التناظر المطلق بين M و Nمهم إلى حد كبير من الناحية البنيوية ؛ فهناك خمس مرات تتكرر فيها WRN وخمس مرات تتكرر فيها WN . ويظل هذا التناظر كاملا حتى على مستوى تقديم التعارضات الثنائية صالح/غير صالح ، توتر/انسجام ، خسارة/كسب (أو P/non-P) فتظهر P فى خمس وحدات فى حين تظهرnon-P فى خمس وحدات أخرى .

وقد يبدو عند هذه النقطة أن القصيدة التى بدأت على نحو يترك انطباعا بأنها محاولة لتحقيق توازن داخل الذات عن طريق السماح للذاكرة باستحضار لحظات انقضت فى الزمن الماضى ، قد تجاوزت فى الحقيقة هذه النقطة لتقوم بنفى التوازن وإثبات غلبة الحيوية ، والحدة ، واللازمنية على البلادة ، والرتابة والموت ، ويتم ذلك عن طريق وضع وحدة Z كنهاية لحركاتها جميعا ، ولكنها تكشف فى الوقت نفسه عن وعى مؤلم بمفارقة ضدية أساسية : هى أنه فى حين أن الحدة وروح المغامرة يواجهان

* حرف [V] اللاتينى يعنى Verb ويشير إلى البيت وقد « اشتلى . . . الخ »(التحرير)

الهشاشة والموت ويتجاوزانها ، إلا أنهما يطمان الحياة ويزيدان إبراز هشاشتها .

وتتخلل هذه المفارقة الضدية القصيدة كلها وتصل إلى نقاطها الذروية في كل موضع فيها حيث تسيطر الحيوية والحدة . إننا نشاهد ظهور الموت ، أو المخاطرة بانتهاك حرمة الآخر ودفعه إلى اتخاذ رد فعل عنيف وذلك في المواضع التالية :

يوم العذارى (عقر المطية) ، يوم عنيزة ، يوم بيضة خدر ، منظر الصيد في وحدة الحصان ، دمار الطبيعة (الأشجار والحياة الحيوانية) والثقافة (المنازل التي يصنعها الإنسان) وأهم من ذلك صورة موت الوحوش ـ الأسود وجثثها الطافية على مياه السيل ، باعثة على إحساس بالموت والمرارة (صورة « أنابيش عنصل ») . وتجيء هذه الصورة في خاتمة القصيدة الشبقية .

١٤

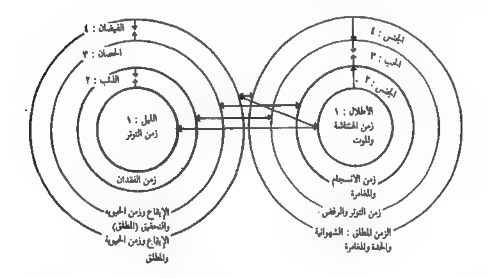
لقد خلصت في تحليلي للقصيدة المفتاح إلى أن بنية هذه القصيدة تعد بنية مفتوحة ، وقابلت بينها وبين البنية المغلقة أ ← ب ← جـ ، ونرى في القصيدة الشبقية مظهرا معقدا آخر من مظاهر البنية المفتوحة ، ولكن العلاقات بين شرائحه تختلف عن تلك العلاقات السائدة في القصيدة المفتاح ، إذ تتحرك البنية المفتوحة هنا بطريقة دائرية ، فيتولد عن كل دائرة دائرة أخرى ، وكما يبدو في النهاية فإننا نفاجأ ببدء سلسلة أخرى من الدوائر ترتبط كل دائرة منها ارتباطا عموديا بالدائرة التي تليها ، ولكنها ترتبط أفقيا كذلك بالدائرة التي تتفق معها في الانفجار السابق للدوائر ، وتشكل أحيانا ما يكوّن أساسا نوعا من الوحدة التكوينية الكلية . ونستطيع ، نظريا ، أن نضيف سلسلة أخرى من الدوائر في النهاية ، ولكن ذلك لن يحدث لأن الدائرة الأخيرة لها وظيفة في ارتباطها بما يلي :

١ - الدوائر السابقة عليها في حركتها الخاصة .

٢ - الدائرة الأخيرة في الحركة السابقة .

٣ - الدائرة الأولى في القصيدة .

وهكذا نحصل على الأشكال التالية :



الحركة الأولى

(كل الوحدات والتقابلات تشتمل على بشر)

وتعمل البنية المفتوحة في الحركة الأولى على النحو التالي :

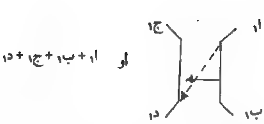
جملة (أ) تتولد عنها جملة (ب) التي هي عكسها ، وجملة (ب) تقود إلى جملة (ج) التي تتولد عنها (د) وهي عكسها ، ويمكن كذلك أن تكون (أ) تتولد عنها (د) .

الحركة الثانية

(كل الوحدات تشتمل على الحيوانات والطبيعة)

أ ب
ج د

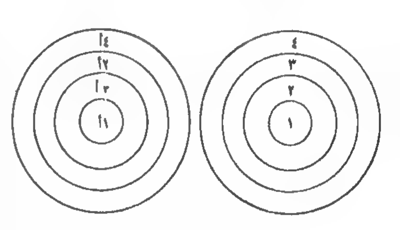
في حين أن جملة (أ١) في الحركة الثانية متبوعة بجملة (ب٢) التي تماثلها . وكلتاهما تولد جملتي ج١ و د٢ وهما تتعارضان مع كل من أ١ و ب١ :



ويمكننا من الناحية اللغوية أن نرى هذه الجمل مرتبة على النحو التالى :

توجد أ ⇄ وكانت هناك ب . وتوجد ج ⇄ وكانت هناك د . وكانت هناك أ١ وب١ ⇄ وكان هناك (أو هناك الآن) ج١ + د١ ولكن التوافق بين أ و أ١ ، ب و ب١ إلى آخره ليس هو كل شيء : إذ إن صيغتى ج١ و د١ ليستا مثل ج و د على الرغم من أن د١ قريبة جدا من د١ ، على حين أن ج و ج١ ليستا قريبتين . وهذا بسبب أن ج ، ج١ تنتميان إلى الأقطاب المتعارضة فى التجربة .

وكان من الأفضل أن يكون الترتيب على النحو التالى :



إن إعادة ترتيب الشرائح فعل ذاتى مميز وهو وظيفة لرؤية القصيدة والدور البنيوى الذى خصصه الشاعر لكل حركة من الحركات التكوينية . إن تصعيد التحول فى الترتيب إلى أ١ ، أ٣ ، أ٤ يؤكد مقولة القصيدة ، ويجعلها أقل تصالحا وقدرة على تخفيف التوتر . تظهر لنا هنا كذلك درجة أعلى من درجات الجيشان العاطفى تتجانس وما لاحظناه فى القصيدة أول الأمر ؛ وهو الجيشان العاطفى والقوة ، ويظهران فى كلماتها الأولى ، وفى انهمار الدموع فى عدد من المواضع . هكذا تتوسط القصيدة الشبقية بين قطبين ، ولكنها تعمل كذلك على تأكيد رؤية للواقع وللإنسان . إن بناء القصيدة نفسه هو مقولتها : وإن وضع ج١ و د١ وكذلك ب و د فى الأماكن التى وضعت فيها ليشكل معنى القصيدة .

يتضح من هذا أن ترتيب الشرائح غير قابل للعكس وهذا على النقيض من الأسطورة . إننا إذا وضعنا ب قبل (أ) أو وضعنا د١ قبل أ١ فإننا بذلك نشوه المقولة والرؤية . هذا أمر مهم لإننا يمكن أن نرى مغزى حقيقة أن أ (الأطلال والمرأة) تقع فى بداية القصيدة وأن د١ (السيل) تقع فى نهايتها : وتجسد أ ، د١ بدورهما التعارضات الكلية فى القصيدة ويمثلان تعارضا مفردا : فالقصيدة تبدأ بالموت وتنتهى بالسيل الهادر من الحيوية والقوى الفيزيائية . أما الأقسام الفرعية الأخرى فتعد مظاهر للتعارض الأساسى المرتب بطريقة مميزة . أو بمعنى أصح يكون التعارض بين أ ود١ مظهرا لتعارض أساسى يحتل مركز القصيدة ، ومن ثم تكون أ ود١ وحدتين رمزيتين أكثر من كونهما مقولات حرفية . ويدعم هذا التفسير التفسير الآخر الذى قدمناه لوحدة الأطلال ووحدة الفخر القبلى فى القصيدة المفتاح ، ويؤكد تشكل هذه الوحدات من عناصر رمزية وأنها مظاهر لتعارض أكثر جوهرية .

- ١٥ -

بنية الصور

ينظم الصور فى القصيدة الشبقية نوعان من التعارضات التى تجسد الرؤية الأساسية للقصيدة وتكشف الأبعاد الشخصية إلى جانب الأبعاد الثقافية فيها .

ويحدد أول نوع للصور تعارضاً جذرياً يوجد فى الثقافة هو الجفاف / الطراوة ، وسوف أسمى هذا التعارض «إحساس الطراوة» . وتتميز حركة الأطلال ، كما أوضحنا فى جدول (١) بغياب الماء والانسياب المذهل للدموع . ولا يبدو أن ظهور هذين الملمحين يحدث بمحض الصدفة ، إذ إن إحدى الخصائص البنيوية للقصيدة هى أن وجود شكل واحد من أشكال الطراوة يؤدى إلى اختفاء الشكل الآخر من الوحدة نفسها (تماما كما يشكل اثنان من النوع نفسه مثل رجل - رجل ، امرأة - امرأة تعارضات على مستوى العلاقات) وتسيطر الدموع على حركة الأطلال وتؤدى إلى اختفاء المياه منها . ولا يظهر الماء فى القصيدة إلا فى الوحدات التكوينية التى توجد فيها مظاهر حسية ، أو تحقق جنسى ، أو حيوية (ومن الأمثلة على ذلك وحدات : بيضة خدر ، الحصان ، السيل) وحينما يظهر المطر تتميز الوحدة بغياب الدموع . فالماء إذن يلغى الدموع .

فى مقدورنا أن ننظم فى جدول واحد وحدات لعدد كبير من قصائد الشعر الجاهلى التى ترتبط بإحساس بالطراوة وتشكل حزما من العلاقات التى تسمح باستخراج قانون بنيوى . ومن الصعب أن نقدم مثل هذا الجدول هنا ، ولذلك فإننا سنعقد مقارنة مبدئية بين القصيدة الشبقية والقصيدة المفتاح . تتميز القصيدة المفتاح

بانسياب الماء وتدفق الخصوبة فى وحدة الأطلال فيها وغياب الدموع عنها . إن «لبيدا» يسائل الأطلال ، ولكنه لا يذرف دمعة . ومن ثم فإن أحد أشكال الطراوة وهو (الماء) يؤدى إلى اختفاء الشكل الآخر وهو (الدموع) . ويتناقض هذا تناقضا مباشرا مع القصيدة الشبقية . ويسمح هذا التناقض لنا بأن نقول إن الماء والدموع ينفى أحدهما الآخر بصورة كاملة ؛ ويسمح لنا كذلك بأن نستخرج القانون التالى (الذى تشير فيه العلامة $\neq$ إلى هذا النفى المتبادل ويرمز حرف R لوحدة الأطلال أو للمعلقة ككل) : فى R نجد أن: $MW \neq MT.$

إن الإحساس بالطراوة فى القصيدة الشبقية أمر له مغزاه على مستوى آخر هو ترتيب ظهوره . وتقع القصيدة ، كما ذكرنا من قبل ، بين قطبين من التعارضات : الأطلال / السيل ، أى الجفاف / الطراوة ، ويمثل كل من القطبين فى هذا التعارض درجات قصوى ، فهو إما حصيلة جفاف تام أو سيل (فيضان المياه) . ويتوسط هذا التناقض الكلى ظهور الطراوة فى أشكال متوسطة فى وحدات القصيدة التى تقع بين الأطلال والسيل . ومما له مغزاه ، أن ظهور الطراوة فى هذه الوحدات يتم بصورة تميل إلى التطور، وتظهر أول الأمر تلميحا رقيقا فى الصور التى تصف الجمال ، والليونة ، ونضارة المرأة (بيضة خدر) وارتباط هذه الصفات بالخضرة ، والبرودة ، والنباتات والأشجار ، ثم تظهر بعد ذلك وتكون حضورا ملحا وساخنا وفى حالة حركة (غليان) فى صورة الحصان ، وتظهر أخيرا قوة محطمة للحيوية والنشاط ، قوة تجتاح كل شىء ، وتقتلع جذور الأشجار والنباتات ، وتدمر الحيوانات المستأنسة والشرسة معا .

ومن أكثر الأنماط الأخرى للصور التى ذكرناها من قبل حدة وتوهجا حسياً صورة كيان ما يحتل كيانا آخر مشكلا حركة ثقيلة . سوف أسمى هذه الصورة : الإحساس الموجى. وعلى الرغم من أن الصورة فى تفاصيلها لا تشتمل على حركة إلا أنها يمكن ببساطة أن تشتمل على التضاد مرتفع / منخفض . يتطور الإحساس الموجى فى القصيدة الشبقية بطريقة تدريجية ويطرق تعكس تيقظ الرغبة الجنسية وتطورها حتى تصل إلى القمة ، ثم انحسارها وخمودها . وتبدأ القصيدة بذكرى دار وحيبية ولكنها سرعان ماتقدم الإحساس الموجى فى البيت الثانى ، فنجد الرياح تمر على الرمال فتذريها فى حركة أبدية ، وتُدْرَك هذه الحركة ، على مستوى التخيل ، على أنها نسيج تصنعه الرمال ، وتكون محصلته حالة من الوجود يمكن الإشارة إليها بوصفها إيجابية ؛ لأن الرياح تنسج أنساقاً جميلة على الرمال وتمنح جاذبيتها الجمالية الخلود ويظهر ذلك عندما نجد أن الرسوم لا تبلى .

. ويسيطر الإحساس الموجى على وحدة «عنيزة» كذلك فنجد الشاعر والمرأة يتمايلان سويا على ناقة تتمايل هى الأخرى ؛ فتكتسب الحركة التى توحى بها الأبيات طبيعة جنسية . وتظهر الصورة مرة أخرى ، فتقدم الشاعر مع امرأة تلتفت بنصفها الأعلى تاركة جذعها تحت جسد الشاعر . وتبدأ وحدة «فاطمة» بحادثة تقع فوق قمة كثيب من الرمال . ولكن لا توجد هناك حركة ، لذلك لا يتطور الإحساس الموجى . وعلى حين تبدأ وحدة « بيضة خدر » بصورة الشاعر وهو يلتقى بامرأة « مثل بيضة النعام فى خدرها » ويكون خليا مستمتعا ، فإن وحدة « الليل » تتطور إلى صورة حيوان (جمل) : إن الليل يرخى سدوله ، ويتمطى بصلبه ، ويردف أعجازا يبطأ بها كاهل الشاعر مما يوحى إيحاء غامضا بوقوع نوع من الاغتصاب يتمثل فى تمدد عضلات تلك القوة البدائية على نحو يشتمل على لحظة حسية حادة .

ويُقدَّمُ الحصان فى الوحدة المخصصة له عن طريق عبارات تكاد تحمل دلالات جنسية صريحة ، ويكتسب فى مستويات عدة رمز الذكورة . إنه يتحرك كصخرة تتدحرج على ظهر الأرض يدفعها السيل دفعا . ويشبه الشاعر ملامسة ظهر الحصان بِصَلاَيَة عروس تبرق (ليلة العرس) ويندفع الحصان وهو مغطى بدم إناث الحيوانات وسط سرب البقر فيفصل الذكور عن الإناث ؛ ولهذا السبب ترمقه العين بإعجاب ولذة حسية . ويظهر الإحساس الموجى فى أكثر صوره توهجا فى وحدة « السيل » وتولد عبارة « قعدت له » ذات الإشارة الجنسية الصريحة موجة حسية لا تنحسر حتى البيت الأخير فى القصيدة . إن السيل يعلو ويمتد ويومض ، ثم ينهال جامحا مجتاحا لكل شىء ، فيتفجر النشيد احتفاء بمهرجان الحسية والحيوية والفتوة .

أما الصورة الثالثة التى تسيطر على القصيدة الشبقية ، فهى صورة الاختراق ؛ صورة شىء يغور فى شىء آخر ، أو شىء يدفع بين شيئين فيفصلهما كلا عن الآخر مُشَكِّلا رمزا واضحا للذكورة،وتظهر هذه الصورة فى الوحدات كلها .

إننا نجد فى صورة النصل الذى ينفذ إلى جسم الناقة مظهرا من مظاهر هذه الصورة ؛ وكذلك نجد الشاعر يخترق الخدر ، وتتكرر الكلمة نفسها مرتين ، المرة الأولى فى وحدة «عنيزة»، ثم فى وحدة «بيضة خدر» . ويستخدم الشاعر الفعل « طرقتُ » ، فى وحدة المرأة المرضع ، إنه يصرف المرأة عن وليدها ويشقها إلى شطرين،كل شطر منها على حدة . ويخاطب فاطمة بقوله « فسلى ثيابى من ثيابك » ، ويدعوها إلى أن تقوم بهذه المهمة إذا كانت تنوى قطع علاقتهما . إن سهام عينيها تضرب فى أعشار قلبه ، ويخترق الشاعر أحراسا ومعشرا ، ويفصل فيما بينهما ليصل ، إلى المرأة ويأخذها بعيدا . وَمَدَارَى(*) الشعر تفصل غدائره إلى : « مثنى

(*) مدارى جمع مِدْرى، وهو مثل الشوكة يصلح به شعر المرأة (التحرير)

ومرسل » . ومصباح الرّاهب يشق الليل ؛ والصبح يشق الليل كذلك . والشاعر يدخل الوادى مثل الذئب ، ويقطعه بليل على عصانه المتأقع . والحصان يشق القطيع ويفصل الذكور عن الإناث . والبرق يفصل السحب ، والمصابيح ، مرة أخرى ، تشق الليل ، والسيل يفصل قمة الجبل عن بقيته .

وتولد الصورة الرابعة التى تسود القصيدة إحساسا بالانغلاق (أو الحصار) فنجد شيئا تحيطه أشياء أخرى ، أو شيئا مثبتا لا يمكن إزاحته عن موضع معين . ويكمن الإحساس بالحصار فى قلب التجربة ويحدد مجرى القصيدة ؛ فالزمن يحتوى الإنسان ، والموت يحيط به . والذكرى التى تثير الحزن هى ذكرى مكان محاط ومغلق . ويظهر ذلك حتى فى بنية الحركتين المشكلتين للقصيدة ، والتى تتميز بأنها بنية دائرية .

ثمة صورة أخرى تتخلل القصيدة يمكن أن نسمىّ إحساس التداخل ، وتتولد عن طريق شيئين (وأحيانا أكثر من شيئين) يعملان فى اتجاهات مضادة أو يوضعان الواحد حول الآخر لخلق تأثير أو كيان موحد . ومن الواضح أن هذه الصور تعكس بطريقة مدهشة جوهر رؤية الحقيقة والزمن والإنسان كما تظهر فى القصيدة . وتنقسم الصور التى تخلق إحساس التداخل إلى نوعين يشكلان تضادا ثنائيا هما صور النشاط والشهوة والحيوية فى (أ) وصور الثبات والصلابة فى (ب) .

(أ)	(ب)
١ ـ نسجتها (جنوب وشمال)	١ ـ أشياء مثل زمام وجديل
٢ ـ شحم كهداب الدمقس المفتل	٢ ـ تعرض أثناء الوشاح المفصل
٣ ـ بشق وتحتى شقها	٣ ـ أثيث كقنو النخلة المتعثكل
٤ ـ سلى ثيابى من ثيابك (معكوس التداخل ، وهو التفكك والانفصال)	٤ ـ أنبوب السقّى المذلّل
٥ ـ مرط مرحل	٥ ـ بكل مغار الفتل
٦ ـ غصنى دومة (على الرغم من أنها ليست متداخلة تماما)	٦ ـ بأمراس كتان
٧ ـ مثنى ومرسل	٧ ـ عصامها
٨ ـ مكر مفر مقبل مدبر معا	
٩ ـ معَمّ وخول (مجازا)	
١٠ ـ دريرٍ كخذروف الوليد	
١١ ـ أمال السليط بالذبال المفتل	

(ويلاحظ أنه ، من الناحية اللغوية ، تتضمن الصورة الصوتية كلمات كثيرة تفيد التداخل أو التكرار كما فى جلجل ، عقنقل ، مخلخل ، ولكننا نرى هنا العنصر نفسه مكررا)

ويتشكل آخر التعارضات على مستوى الصورة من التضاد بين الإحساس بالملاسة (أو خلق النسق) فى مقابل الإحساس بالخشونة (أو كسر النسق) . ويسيطر هذا التضاد على وحدة الأطلال . ويظهر فى وحدتى « بيضة خدر » و « السيل » ولكنه ليس ظاهرا كأنواع التضاد الأخرى . ويمكننا الآن أن نقول إن الثنائيات الضدية التى تشكلها صور القصيدة الشبقية تقوم بوظيفة جدلية ؛ فيتوازن الإحساس بالحصار عن طريق الإحساس بالاختراق ، ويتوازن الإحساس بالتداخل عن طريق الإحساس بالانشقاق أو الانفصال ، أما الإحساس بالملاسة (أو خلق النسق) فيتوازن عن طريق الإحساس بالخشونة (أو كسر النسق) . وكذلك يجسد الإحساس الموجى التوازن بين متحرك/ مرتفع ، وساكن/منخفض ، ويتوازن الإحساس بالجفاف مع الإحساس بالطراوة . ويولد كل إحساس من النوع الأول إحساسا من النوع الثانى يتوازن معه ويصبح مجاوزا له . وتعد هذه الخاصية فى القصيدة الشبقية واحدة من خصائصها البنيوية المميزة .

١٥. ـ ١

هناك جانب آخر من الصور يستحق اهتماما جديا ، ولكننا سنذكره هنا فقط باختصار ، وهو الطبيعة الطقوسية لعدد من الصور التى تثير ارتباطات دينية خالصة أو طقوساً غامضة ولكنها غير دينية . من المهم أن نقول إن مثل هذه الصور تظهر فحسب فى الوحدات التى ترتاد عالم الحس والحافز الجنسى أو الحيوية ، فى حين لا تظهر أية صورة منها فى وحدات « الأطلال » أو « فاطمة » أو « الليل » أو « الذئب » وتَدْعَمُ هذه الملاحظة صحة تفسير القصيدة الذى أوردناه هنا ، لأنه يكشف الرابطة بين الحافز الجنسى والحيوية والحسية وبين الشىء « المقدس » ، فكلاهما جانبٌ لقوة الحياة التى تجاوز الموت والزمن . وفيما يلى قائمة بمثل هذه الصور والوحدات التى تقع فيها كل صورة .

١ – يوم صالح (وحدة يوم صالح)
٢ – عقرت للعذارى مطيتى (العذارى)
٣ – عن ذى تمائم (المرأة الحامل)
٤ – فقالت يمين الله (بيضة خدر)
٥ – تضيء الظلام . . . منارة ممسى راهب (بيضة خدر)
٦ – نمير الماء غير محلّل (بيضة خدر)
٧ – وَادٍ كجوف العير (الذئب)
٨ – هيكل [والهيكل كذلك اسم معبد النصارى أو الكنيسة] (الحصان)

٩ - سرأته . . مداك عروس (الحصان)
١٠ - دماء الهاديات بنحره (الحصان)
١١ - عذارى دوار فى ملاء مذيل (الحصان)
١٢ - كلمع اليدين فى حبى مكلل (السيل)
١٣ - مصابيح راهب (السيل)

١٥ - ٢

ثمة ملاحظة أخيرة عن بنية الصورة فى القصيدة : وهى أن الرؤية الشبقية تؤكد طغيانها فى القصيدة كلها عن طريق بثها فى القصيدة نبضا هادرا للقوة الحيوانية فى شكل صور تستمد بشكل عام من حياة الحيوان ، أو تستمد من حيوانات بعينها بصورة واضحة تغنى عن فحص مفصل ، أما الصور المرتبطة بحياة الحيوان فتحتاج إلى معالجة أكثر رهافة .

إن مقارنة القصيدة الشبقية بعدد كبير من قصائد الشعر الجاهلى تكشف أن القصيدة الشبقية لا تسيطر عليها الصور المستمدة من عالم النباتات ، بل تسيطر عليها صور مأخوذة من عالم الحيوان . ويعد تصوير المرأة فى وحدة « بيضة خدر » مظهرا واضحا لهذه الخاصية فى صور القصيدة ويتمثل فى الصورتين الأساسيتين المشكلتين لإطار الصورة كلها وهما بيضة النعام (البيتان ٢٣ - ٤١) وتأخذ المرأة فيما بين هاتين الصورتين أوصاف ظبى وبقرة وحشية وحصان وحيوانات أخرى . فى حين يأخذ البقر الوحشى ، فى مشهد الصيد ، أوصاف المرأة . ويشار إلى الطيور فى البيت رقم (٨١) بضمير جمع النسوة « هنّ » ويظهر الملمح نفسه فى وصف الأفراس (البيت ٥٧) وفى مواضع أخرى تظهر النساء متجاورة مع الحيوانات (الجمل يحمل هودج عنيزة والعذارى يتغذين على ناقة مذبوحة) .

إن « صور » الحيوان تشع بالجنسى ، وتصعّد حدة الطبيعة البدائية ، وإيقاع النبض الشبقى ، وتَعُدُّ هذه العناصر تجسيدا حيا للرؤية الأساسية فى القصيدة الشبقية .

١٦
جوانب من البنية الصوتية

تظهر ضدية المد/الجزر على مستوى البنية الصوتية لهذه الثنائية . وسوف أناقش هنا جانباً من هذه البنية يعد تجلياً نموذجياً للانصهار الكلى للبنية الدلالية والبنية الصوتية ، ويتمثل فى بناء الوحدات اللغوية . ويمكن تقسيم هذه الوحدات إلى نوعين ، يتفق كل منهما مع أحد قطبى التضاد بين السكون/الحركة ، والمد / الجزر ، والضعف/القوة . وسوف أتناول بالبحث توزيع كل نوع على مستويين ، أولهما مستوى بعض الوحدات التكوينية كل على حدة ، وثانيهما مستوى النظام الإيقاعى فى القصيدة كلها .

ويتمثل الانقسام المشار إليه فى انقسام الكلمات إلى نوعين . فى النوع الأول يرد تكرار لملمح صوتى يظهر فى شكل التضعيف (تشديد حرف مثل جيلّش) أو تكرار فعلى للمصوتات (الفونيمات) الأساسية فى الوحدة اللغوية (فَلْ / فُلْ على سبيل المثال) ، أما النوع الثانى فإنه خال من مثل هذا التكرار . ويجسد النوعان مكونى إيقاع الحركة فى القصيدة من حيث إن أحدهما منخفض (ضعيف) والآخر عال (قوى) .

ويسيطر التشديد على القصيدة سيطرة لافتة ، ويظهر فى كلمات القافية وفى كلمات أخرى فى الأبيات ، ولا يدخل فى التقرير الإحصائى الذى نورده هنا التشديد الذى يقع فى الحرف الأول لكلمة ما ، نتيجة جعل هذه الكلمة معرفة بـ «ال» الشمسية ومثال ذلك (الد - دخول ، الشـ - شمس) . وسوف يتم إحصاء كلمات هذا النوع على حدة فى مرحلة لاحقة من الدراسة .

تتألف القصيدة الشبقية فى النسخة التى استخدمناها هنا ، من اثنين وثمانين بيتا . ويتألف كل بيت من عشر كلمات فى المتوسط . وبناء على هذا يكون لدينا حوالى ٨٢٠ كلمة . ويوجد من هذه الكلمات حوالى ١٤٤ كلمة مشددة وهى نسبة عالية بأى مقياس . ويتم توزيعها بطريقة لها أهميه خاصة ؛ فتقع ٧٤ كلمة منها فى الحركة الأولى من القصيدة ، على حين تقع ٧٠ كلمة فى الحركة الثانية . ونجد داخل الحركة الأولى توزيعاً مدهشاً ؛ إذ تقع ١٧ كلمة فى وحدة «الأطلال» (الأبيات ١ - ٩) وتتضمن الموجة المضادة «ألا ربٌ» ٥٧ كلمة موزعة على النحو التالى : ١٣ كلمة فى الحركة الفرعية لـ « يوم صالح » (أبيات ١٠ - ١٧) ، و ١٥ كلمة فى الحركة الفرعية لـ «فاطمة» (تقع ١٣ كلمة منها قبل الوحدة الفرعية التالية ، وتقع الكلمتان الأخيرتان بعد ذلك) و ٢٩ كلمة فى الحركة الفرعية فى «بيضة خدر» . أما فى الحركة الثانية فيتوزع التشديد على النحو التالى : ١٢ كلمة فى وحدة الليل ، ٧ كلمات فى وحدة الذئب ، ٣٢ كلمة فى وحدة الحصان ، و١٩ كلمة فى وحدة السيل .

ولا يتواتر التكرار من النوع الثانى بدرجة عالية ولكنه يتواتر بدرجة كافية لجذب الاهتمام . ثمة ثمانى كلمات يتكرر فيها بكونان ، وتظهر منها كلمة واحدة فى وحدة «الأطلال» وكلمة فى وحدة «يوم صالح» ، وأربع كلمات فى وحدة «بيضة خدر» وكلمة فى وحدة «الليل» وكلمة فى وحدة «السيل» . ونجد كذلك نوعاً آخر من أنواع التكرار الصوتى يتمثل فى تكرار حرف ، ولكن دون ظهور تشديد . مثل «صفيف» و «درير» . ويمكن اعتبار هذا النوع قسماً فرعياً من أقسام التشديد ، يؤدى إلى

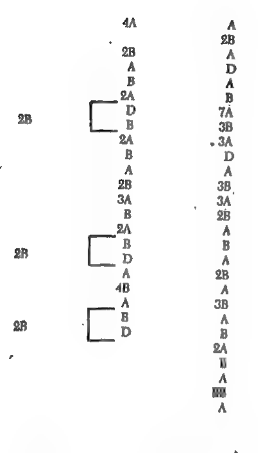
مضاعفة عدد الكلمات المشددة بصورة ملموسة . وهناك نوع آخر يجمع بين التكرار والتشديد (مثال ذلك «علل») . ويثبت هذا كله طغيان ظاهرة التشديد فى القصيدة .

وإذا أضفنا للإحصاء السابق التشديد الناجم عن وجود «الـ» فإن ظاهرة التشديد تكتسب أبعاداً أكثر اتساعاً . ويمكن إحصاء ٣٢ حالة من هذا النوع من أنواع التشديد ، تتوزع بصورة تلفت النظر ، فتقع ثلاث منها فى وحدة «الأطلال» ، وواحدة فى حركة «يوم صالح» ، وثلاث فى الحركة الفرعية لـ«فاطمة» وتسع فى «بيضة خدر» ، واثنتان فى وحدة «الليل» ، وواحد فى وحدة «الذئب» ، وسبع فى وحدة «الحصان» وست فى وحدة «السيل» . وهناك جانب مهم آخر من جوانب التكرار يستحق الذكر ، وهو التكرار الصريح لكلمات بعينها ، ويلاحظ أن عدداً كبيراً من الكلمات تتكرر فى القصيدة لا تحسب منها كلمات مثل «كان» وما شاكلها ، وعلى الرغم من ذلك نستطيع إحصاء ٨٣ حالة ، على أقل تقدير ، لتكرار مباشر إما للكلمة نفسها ، أو لاشتقاق قريب منها . وبعض هذه الكلمات يتكرر ، بالإضافة إلى ذلك ، مرات عدة ، لكن التكرار فى معظم حالاته يظهر فى استعمال الكلمة مرتين . ويمكننا أن نجد تفسيرا للطبيعة الثنائية للتكرار فى إطار رؤية الواقع التى تتشكل من ثنائيات وتعارضات على الرغم من أن ظاهرة التكرار ترتبط كذلك بقضية الشفاهية[١٩] .

وقبل أن أحاول تفسير الوظيفة البنيوية لهذه الملامح ، سوف أقوم بتحليل نظام القافية فى القصيدة الشبقية حيث إن خصائصها ترتبط بطريقة مباشرة بالتشديد والتكرار :

تنقسم كلمات القافية إلى نوعين أساسيين : أحدهما ويأخذ رمز (A) له بنية مطلقة «فاعلن ، مفعل» ، على حين أن الآخر له بنية أكثر تقييداً وتأخذ الرمز (B) «مفاعيلن ، مفاعلن» ، وتوجد قافية واحدة من نوع «علن» ويشار إليها بالرمز (C) «عل» . وخمس كلمات من نوع (D) «متفاعلن ، متفاعلن» . ويمكن اعتبار النوع الأخير قسماً فرعياً للنوع الثانى ، وذلك بسبب ثقله وصلابته الصوتية ، فى حين أن (C) تنتمى إلى (A) .

يوجد من النوع (A) (فاعلن) ٤٢ حالة (تقع فى ٤٢ بيتاً من مجموع أبيات القصيدة وهى ٨٢ بيتاً وتنتهى جميعها بكلمة من هذا النوع) أما ما تبقى (وهو ٣٥ بالإضافة إلى ٥ من النوع (D))فهى من نوع (B) . ويعد التوازن فى عدد حالات هذين النوعين (A ، B) أمرا له مغزاه ، ولكن الأمر الأهم هو توزيع كل نوع داخل الوحدات التكوينية . ويتم التوزيع بصورة رأسية كما يلى (يشير الرقم إلى عدد المرات التى يحدث فيها كل نوع على التوالى) :



١٦ - ١

كيف يمكن تفسير الإحصائيات التى قدمناها حتى الآن بطريقة بنيوية ؟

هناك إمكانية واحدة للتفسير . ويظهر واضحا أن التشديد له مغزى بنيوى محدد فهو يعكس البنية الدلالية للقصيدة ، ويجسد الحالة النفسية للوجود التى تظهر فى الوحدات المتنوعة ، ويرتبط التشديد كذلك بطبيعة الرؤية التى تنشأ من التعارضات فى القصيدة الشبقية . وتعد كلمات القافية مثالا جيدا لهذه الخاصية البنيوية الواضحة . إننا نجد أن النوع (A) الذى يخلو من التشديد أكثر ليناً وإطلاقا يسيطر على الوحدة التكوينية « الليل » سيطرة كاملة . إنه يقع فى نهاية كل بيت من هذه الوحدة ويرد سبع مرات على التوالى (ويشكل أعلى توال غير متقطع فى القصيدة بأكملها) وقد يظهر أن الصفاء والإطلاق فى شكل القافية يأتى من حقيقة أن وحدة «الليل» وحدة ذات بعد واحد ، إنها تنقل حالة ذهنية صافية وواضحة ، ومحددة بدقة ، وخالية من أى حالات التباسية . إن الليل يبعث الحزن والليل أزلى ، وثابت ، وسرمدى . إنه يخلق حالة من الأسى الساجى الذى لا يريم إلا عندما يتمدد فوق الشاعر مضاعفا أساه ومكثفا ألمه وإحساسه بالثقل المخيم على قلبه . لهذا السبب لا توجد فى وحدة الليل حالة واحدة من النوع (B) .

وعلى النقيض تماما من وحدة « الليل » نجد وحدة « بيضة خدر » تسيطر عليها الصلابة والبنية الثابتة من النوع (B) ، على الرغم من أن سيطرة هذا النوع ليست مطلقة ، إذ نجد من بين تسع عشرة كلمة للقافية فى هذه الوحدة اثنى عشرة منها من نوع (B) (9B) بالإضافة إلى '3D' وسبعة من النوع (A) . ومن المهم أن نشير إلى أن ثلاثا من خمس حالات من نوع (D) تقع فى هذه الوحدة التى تتطور فى أبياتها صورة الرمز الجنسى بوصفه مثالاً للجمال المطلق ، وتمثالا تقام له الشعائر ، فالصورة تتحول ، بعد الحكاية المبدئية التى تشتمل على فعل ، إلى « ثابت » له صلابة الرخام الذى يتشكل فى كتلة ذات خطوط حادة الوضوح فى نحتها . ويظهر الترتيب الشاقولى للكلمات فى القسم المخصص من هذه الوحدة لتقديم صورة المرأة على النحو التالى : (A - 2B - A - 2B - A - 3B) ، ثم تظهر - B (A - B (ونلاحظ أن النوع (A)لا يشكل نسقاً (يحدث ، مثلا ، مرتين أو أكثر على التوالى) ولكن حيث تقع (A) يشتمل المضمون الدلالى على حركة (الأبيات ٣٢ ، ٣٥ ، ٣٨ ، ٤٠) وعدا هذه الأبيات يتجسد تمثال الجمال تجسدا كليا فى النوع (B) ويظهر التشديد فى الكثير من حالات هذا النوع الذى لا يقتصر ببساطة على صيغة « مفاعلن » .

يجب أن نلاحظ أن وحدة « الحصان » تشتمل على عدد مساو من كل نوع . ويمكن فهم هذا فى ضوء مناقشة البنية الدلالية لوحدة « الحصان » وترد فى قسم (١٠) من هذه الدراسة ، ويقدم الحصان فى هذا القسم بوصفه رمزا للحيوية ، وثباتا مطلقا ، وتتجسد فيه قوة الحيوية الفاعلة ويصبح رمزاً لازمنياً . وتنعكس هذه الصفات فى التوزيع المتساوى لنوعى (B) (A) فى كلمات القافية فى وحدة « الحصان » . [تماما كما تنعكس بوضوح فى انصهار صور السكون والصلابة بصور الحيوية والفعالية على النحو الذى أشرنا إليه فى قسم (١٠)] ويأتى التوالى ، فى حقيقة الأمر ، فى صورة توال بين نوعين يبدو أنهما يتبادلان :

2A - B - A - 3B - 3A - 2B - A - B - A - 2B - A .

ويسيطر النوع (B) على وحدة السيل وهى رمز الحيوية على النحو التالى :

3B - A - B / 2A - B - A - 2B - A

ومن الواضح أن (A) تقع فى نهاية الوحدة لحظة أن يصل إيقاع السيل إلى أدنى نقطة له فتتبدد قواه وتنحسر .

١٦ - ٢
جوانب من البنية الإيقاعية

من المفيد أن ننهى هذه المناقشة للبنية الصوتية فى القصيدة الشبقية باكتناه البنية الإيقاعية لواحدة من وحداتها ، وليس الهدف من ذلك تقديم تحليل شامل لهذا الجانب ، ولكن الهدف هو الوصول بصورة مبدئية إلى تصور يصلح منطلقا لدراسة بنيوية للإيقاع فى القصيدة .

هناك تصور خاطىء ومسيطر يرى إيقاع الشعر العربى إيقاعا رتيبا ، ومن المحتمل أن يكون ذلك التصور الخاطىء قد نشأ نتيجة افتقاد القدرة على التمييز بين التأليف العروضى والبنية الإيقاعية فى بيت من الشعر ، بالإضافة إلى وصم القافية الموحدة بالرتابة . وكنت قد أشرت ، فى غير هذا الموضع ، إلى أن التأليف العروضى يمثل جانبا واحدا فحسب من حوار البنية الإيقاعية المعقدة لبيت من الشعر العربى . أما الجوانب الأخرى فهى صيغ النبر على المستوى اللغوى ، وعلى المستوى الشعرى المجرد ، وكذلك على مستوى البنية الدلالية[٢٠] . إن فهم الإيقاع على هذا النحو يمكننا من التعرف على البنيات الإيقاعية التى تختلف اختلافاً أساسيا فى وحدتى «السيل» و «الليل» فى القصيدة الشبقية . إن التعارض بين هاتين الوحدتين ملحوظ والاختلافات الدقيقة بين التأليف العروضى فى كل منها أمر له مغزاه ، وذلك على الرغم من أن البحر العروضى لكليهما واحد .

سوف أناقش هنا التأليف العروضى لوحدتى «الليل» و«السيل» فى إطار طبيعة الوحدتين العروضيتين اللتين يقوم عليهما البحر العروضى وهما «فعولن . مفاعيلن» (أو : علن - فا ، علن - فا - فا - فا)[٢١]. إن البحر المستخدم هنا هو بحر الطويل ، ولكن (علن - فا) تظهر مرات عدة فى وحدة «الليل» فى شكل «علن - فا» (فعولن) وهى فى هذا الموضع بديل طبيعى لـ (فعولن) . وتقع «علن - فا» عشر مرات «وعلن - ف» عشر مرات وتظهر الأولى فى البيت رقم (٤٨) وتسيطر على هذا البيت الذى تُقدَّم فيه صورة الليل بوصفه ليلا أزليا شدت نجومه إلى الصخور . وفى البيت رقم (٤٧) تقع هذه التفعيلة فى الشطر الثانى حيث ترد كلمة «شدّت» . أما المواضع الأخرى لهذه التفعيلة فى البيت رقم (٤٧) فتخصص لـ «علن - فـ» حيث يتفجر الشاعر صارخا بألم موجع . وتقع كل تفعيلة من هاتين التفعيلتين مرتين فى البيت رقم (٤٦) ، ويجىء وقوعهما فى مواضع متجانسة ، ويرجع ذلك إلى انقسام البيت من الناحية الدلالية إلى صورة للخلود وإلى إمكان عدم تحققه . ويقع التوازن نفسه فى البيت رقم (٤٤) ولكن ترد «علن - فا» فى الشطر الأول مرتين ، وترد «علن - فا» فى الشطر الثانى مرتين . أما الشطر الأول فيصف الليل الشبيه بالموج وقد أسدل ستره على الشاعر ، على حين يصف الشطر الثانى الشدة والألم اللذين يسببهما الليل . وتسيطر على البيت رقم (٤٥) تفعيله «علن-فـ» عدا الموضع الذى

ترد فيه كلمة «تمطّى» مصورة حركة الليل البطيئة ، والطويلة ، والأزلية . أما الشطر الثانى من البيت فيستخدم «علن – فـ» فى الموضعين مصوراً الحركة السريعة والثقيلة لليل .

وبالإضافة إلى ذلك تقع تفعيلة «علن – فا» فى أكثر من موضع وتتألف منها كلمة مستقلة لا تكون متصلة بالكلمة التى تأتى بعدها (مثال ذلك ، وليل) وحيثما تتكون التفعيلة من كلمتين فإنها تعكس إما ارتباطا دلاليا أو حركة سريعة . ويتضح هذا فى قوله : وأرد/ف أعجازا/ألا أى/يها ؛ فـ – يا ، لـ/ك ؛ بـ – أمرا/س كتان ؛ صم/م جندل . من المهم أن نشير هنا إلى أن ثلاثة من هذه المواضع المترابطة تجىء فى البيت رقم (٤٨) حيث يشير المعنى المقصود إلى ربط شىء واحد بأشياء أخرى وذلك عن طريق ربطها جميعا معا : «بأمراس كتّانٍ إلى صُمّ جَنْدلِ» .

ويكشف توزيع التفعيلة «علن – فـ» القصيرة ، والنشطة ، والسريعة ، والتفعيلة «علن – فا» الطويلة ، والساكنة ، والبطيئة ، يكشف عن جانب واحد فقط من جوانب الدور الذى تؤديه العناصر الإيقاعية فى تشكيل النسيج . أما الجانب الآخر ، وهو جانب أكثر فاعلية ، فيتمثل فى أنماط النبر التى تتولد عن أنواع النبر الثلاثة وهى الأنواع التى أشرنا إليها من قبل . وتعد المقارنة بين نمط النبر فى البيتين (٤٤ و ٤٦) كافية لتوضيح الدور الحيوى للبنية الإيقاعية . ونجد فى البيت رقم (٤٤) النمط النبرى التالى :

وليْلٍ كَموْجِ البَحْرِ أرْخى سُدولَهُ
عَلَيَّ بِأنْواعِ الهُمومِ لِيَبْتَلي

يتوافق النبر اللغوى ، فى هذا البيت ، مع النبر الشعرى ، والنبر فى البنية الدلالية ، مع إمكانية وقوع نبرتين قويتين على «كموج البحر» ، التى يشكل وحدة «علن – فا – فا» ، ومن ثم تجسد حركة الموج وامتدادها فى صورة الليل . ويخلق توافق النبر فى الوحدات الأخرى إيقاعا حادا يعكس الثقل الذى تصوره سُتُرُ الليل وقد خيمت على قلب الشاعر . أما نمط النبر فى البيت رقم (٤٦) فيظهر بصورة أكثر تعقيدا وبدرجة أعلى من التنافر بين النبر الشعرى ، والنبر اللغوى ، والنبر البنيوى الذى يتردد ويقوى ، ويقع متتابعا بصورة تختلف عن البيت رقم (٤٤) فيظهر نمط النبر فى البيت رقم (٤٦) كما يلى :

ألا أيُّها اللّيْلُ الطّويلُ ألا انْجَلي
بِصُبْحٍ وما الإصْباحُ مِنْكَ بِأمْثَلِ

إن أنماط النبر فى هذين البيتين لا تختلف كثيرا ، بصورة نسبية ، خصوصا عندما نقارن أى نمط منها بالبيت الذى تظهر فيه الحيوية والحركة فى صورة الحصان (وهو البيت رقم ٥٤) ، ويتوافر فيه نمط النبر المركب النشط والشديد :

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعاً
كَجُلْمودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

ويرد النبر الشديد مرتين فى معظم الوحدات السابقة ، ولهذا السبب يجسد البيت الحيوية العنيفة والقوية للحصان .

أما الملمح الإيقاعى الأخير الذى يستحق الذكر فيتمثل فى وقوع «علن – علن» بحدتها وسرعتها فى مواضع تحتلها ، فى غالب الأحيان ، «علن – فا – فا» وهى الأطول والأبطأ ويقع هذا الشكل ، وهو شكل غير شائع للبدائل العروضية ، فى القصيدة الشبقية سبع عشرة مرة ، وهو أمر يرجح ظهوره هنا بصورة تفوق ظهوره فى قصائد جاهلية أساسية أخرى . ونلاحظ أن هذا الشكل يقع ثمانى مرات ، من بين سبع عشرة مرة ، فى وحدة «السيل» وهى وحدة قصيرة نسبيا (تشتمل على إثنى عشر بيتا) يقع سبعة منها فى القسم الأول من هذه الوحدة ويصور البرق والسحب المتجمعة وظهور موجة السيل . وفى جزء «كأن» من وحدة «السيل» ، وهو الجزء الذى يشتمل على صيغة المضارع وغياب الحركة ، وتظهر حالة واحدة «علن – علن» وتأتى فى البيت الأخير كى تصف الوحوش وقد جرفها السيل . يكتسب مغزى توزيع «علن – علن» أهمية أكبر عندما نلاحظ أن هذه التفعيلة تتضمن ، فى سبعة من مجموع تسعة مواضع أخرى ترد فيه ، فعلا يفيد الحركة أو النشاط (ومثال هذا : قامتا تضو/وع المسك) . وتظهر التفعيلة فى موضعين فحسب تقدم فيهما صورة السكون (وقيعا/نها كأن/نه ، كأن/سراته) على حين أن التفعيلة نفسها لا تقع فى وحدة الليل ، ولكنها تقع مرة واحدة فى وحدة الأطلال (إضافة إلى حالة «تضوع» التى ذكرناها بالفعل) وتقع التفعيلة نفسها ، بالإضافة إلى ذلك ، مرتين فى وحدة «يوم صالح» (حيث ترد كذلك «علن – فا – فـ») ، وتقع ثلاث مرات فى الحركة الفرعية فى «بيضة خدر» ومرتين فى وحدة «الحصان» . ومن المهم أن نذكر أن هذه التفعيلة تقع ثلاث مرات فى بيتين يقدمان صورة الضوء يخترق الظلام وهما (البيتان ٣٩ ، ٧٢) .

١٧

فى عالم تسوده الحركة الدائمة المتمثلة فى رحيل ، ثم استقرار يعقبه رحيل جديد ، فى عالم كهذا يؤدى الارتباط بالآخر إلى انفصام تلقائى ، لهذا السبب تصبح العلاقات الإنسانية علاقات عارضة ومؤقتة وخاضعة للزمن ، وتصبح قصيدة امرىء القيس ، فى أحد مستوياتها ، رؤية للحب فى عالم مفكك يصبح الحب فيه فيضا من العذوبة والسعادة ولكنه سرعان ما يتبخر دون أن يخلف شيئا سوى شذا الماضى ، كأنه «نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل» . هكذا يصبح الحب مصدرا للمعاناة ، فى حين يدمر

الواقع أى أمل فى جعله حقيقة دائمة سواء تمثل هذا الواقع فى الضرورة الفيزيائية التى تتطلب البحث عن مصادر أخرى للحياة أو كان الواقع الاجتماعى متمثلا فى ضغط الجماعة ، أو كان واقع الفرد نفسه ، إذ يواجه بالصد والإعراض . فالحب محاصر إذن على الجبهات كلها ومن الجبهات جميعها . (ونلاحظ هذا الاهتمام الظاهر بالاتجاهات فى الأبيات الأولى من القصيدة فالحبيبة والدار محاطان من جميع الاتجاهات» . فى مثل هذا العالم لا يكون الحب قوة قادرة على مواجهة قوة التغيير ، وتحقيق توازن معها ، مع زوالية الوجود ومرور الزمن . ولكنه على النقيض من هذا ، يصبح جزءا من ذلك العالم نفسه ، جزءا يشكل ، فى الحقيقة ، جوهر هذا العالم ، كما تجسد فى صورة شديدة الكثافة . وفى الجهة المقابلة نجد الجنس والحافز الجنسى دافعين أزليين ؛ لا يخضعان للزمن لأنهما يمثلان ذروة الحدة التى تتكشف فى لحظة اللقاء بين رجل وامرأة . مثل هذا اللقاء لا يطمح إلى أن يكون لقاء دائما ، وهو بالفعل ليس كذلك ، ولا يتوقف تحققه على استمراره أو على قدرته على مغالبة الأحداث والتغلب على الرحيل الدائم . ولكن تحققه يكون «الآن» فى لحظة حادة من لحظات الزمن الحاضر ، لحظة مشعة بإحساس مطلق ، وتكتسب الحدة فيها درجة قصوى فى الإثارة وتفيض بالقناعة والرضى ، وعندما تنقضى فإنها تنقضى ، لا تأخذ شيئا معها ، ويعود الزمن إلى سالف مجراه ، لكنه لا يستطيع أن يؤثر فيها أو يغيرها ، أو يحولها إلى ذكريات مريرة ؛ إذ إنها تصبح لحظة خارج الزمن وفوقه تدور فى مدار بعيد لا تطولها يد.إنها تصبح مطلقا .

هكذا يعمل التضاد على النحو التالى : إن ما هو علاقة ، يتوقف تحققها على بقائها فى الزمن ، ليست إلا أمرا عارضا وخاضعا للزمن ، وإن ما هو لحظة تومض كالشرر ، ويتم تحققها لحظة حدوثها ، فى حين لا يتوقف هذا التحقق على بقائها فى الزمن ، هى لحظة تصل إلى المطلق وتصبح لحظة لا نهائية ، أو بعبارة أخرى ، يصبح الأبدى لحظيا ومتغيرا ، ويصبح اللحظى أبديا ولا يكون معرضا للتغير . إننا نجد هنا تناقضا مأساويا يقع الإنسان فى فخه وتحاول القصيدة أن تكتنه هذا التناقض وأن تخلق لحظات من التوسط بين الجنس والحب ، ولكنها تضطر إلى التخلى عن ذلك الموقف ، بصورة نهائية ، وتلجأ إلى مضاعفة التناقض بالتأكيد على وجوده ، وذلك لأن تجاهله لن يلغيه . وتستمد القصيدة أهميتها من شجاعتها فى مواجهة التناقض وبصميمه دون أن تقدم له حلا ؛ وإنما تترك جانبه القوى ليصبح أكثر قوة ، فيسيطر على القصيدة على نحو يقترح أن الخلود الذى يحققه ماهو لحظوى أفضل من الزوالية الكامنة طبعياً فى ما يحمل بذرة الخلود والاستمرار عن طريق التناسل وتجدد الحياة .

يجب أن نؤكد مرة أخرى أنه لا توجد إشارة إلى التناسل فى أى موضع من القصيدة سواء كان هذا التناسل بواسطة الانسان أو بواسطة الحيوان (على عكس القصيدة المفتاح) ولا يوجد كذلك نمو للنباتات فالمطر لا ينبت حشائش أو يبعث خصبا ، كما لا يؤدى الحب ولا الجنس إلى إنجاب ذرية ، أما المكان الوحيد الذى تظهر فيه صورة لطفل فيأتى فى سياق غريب لرجل وامرأة تترك وليدها خلفها فيكشف عن نظرة ساخرة للتناسل .

وهناك محور أساسى آخر تدور حوله القصيدة هو المحور اللغة ← الزمن . وتكشف القصيدة عن قدرة اللغة على تجاوز الزمن والهشاشة وحتمية اللا معنى . ومن الملاحظ أن اللغة (= الكلام) تشكل نسيج الحركة الأولى والوحدات التى تكون الحركة الثانية التى تصور الضياع ، وخمود الحيوية ، والألم الأبدى ، وعدم الحركة ، فى حين أن وحدات الحيوية والدوام لا تشتمل على لغة ، إلا فى وحدة « بيضة خدر » ، (وتظهر فحسب فى صيحة إعجاب تطلقها المرأة) . وتتخلل اللغة وحدة الأطلال وتأخذ شكل حوار بين الـ « أنا » و « الآخر » . إن الشاعر يحاول أن يخفف حدة التوتر بأن يدعو رفاقه ليشاركوه البكاء ، فى حين يحاول هؤلاء الرفاق أن يلطفوا حدة التوتر بدعوة الشاعر إلى أن يكبح جماح نفسه ، وأن يتجمل بالصبر . وتظهر اللغة كلما ظهرت فرصة لتخفيف التوتر وتغيير مجرى الزمن . ولكن عندما يظهر الرجل عاجزا تماما ، وغير قادر على التأثير فى مجرى الزمن (أو عندما لا يكون هناك توتر بل تحقق وحيوية) يسود الصمت وتتلاشى اللغة ، لتفسح المجال لنظام لغوى آخر هو لغة الاستسلام وقبول الهزيمة ، إنها لغة الدموع . وعلى هذا النحو تظهر اللغة كحوار فى وحدات « الأطلال » لتصور (هشاشة وموت ← توتر وحزن ← لغة) ؛ وفى وحدة « عنيزة » تصور (صدّ ← توتر ← لغة) ؛ وفى وحدة « الليل » (حزن أبدى ← توتر ← لغة) ؛ وفى وحدة « الذئب » (ضياع وخمود الحيوية ← توتر ← لغة) . وعلى النقيض من ذلك تغيب لغة الحوار فى الوحدات التالية : فى يوم رحيل القبيلة ورحيل المرأة (الرحلة التى لا مفر منها والتى يصبح الرجل عاجزا إزاءها فيغلب عليه التوتر وعلى الرغم من ذلك لا توجد لغة ؛ وإنما يقف الشاعر صامتا تحت الشجر) ؛ وفى صورة الأطلال التى لابد أن تكون دارسة (يقف الرجل عاجزا ؛ فى حين لا توجد لغة . إن الدموع تشفى ولكن ذلك لا يحدث إلا إذا . . .) ؛ وفى الوحدة الفرعية لـ « أم الرباب » « وأم الحويرث » (لابد من الرحيل ؛ لا توجد دموع) ؛ وفى يوم دارة جلجل ، يتم ذبح الجمل ، وفى زمن « مع المرأة الحامل والمرضع » (لا يوجد توتر ، ولكن تحقق ← لا توجد لغة) ؛ وفى وحدة « بيضة خدر » (لا يوجد توتر ، يحدث تحقق ← لا توجد لغة) وفى وحدة « الحصان » (حيوية فى صورتها المطلقة ← لا توجد لغة) ؛ وفى وحدة « السيل » (حيوية ← وحدة ← لا توجد لغة) .

قد يوحى غياب اللغة (= الكلام) فى الوحدتين الأخيرتين بتعارض آخر ، يتمثل فى إنسان/غير إنسان (حيوان/طبيعة) . إن ملاذ الزجل ووسيلته الوحيدة فى حلّ التوتر وموازنة الهشاشة والزوال هو اللغة ، ولكن غير الإنسان (حيوان/طبيعة) يتمتع بقوة متفوقة قادرة بصورة مباشرة وكاملة على تجاوز الزمن ، هى القوة الفيزيائية اللازمنية الأبدية التى تتفجر فى إيقاع الحيوية والفتوة المطلقة . وتتضمن هذه المقولة مقولة أخرى فرعية ، وهى أنه : إذا اكتسب غير الإنسانى صفات إنسانية فإنه يمتلك قدرا من هذه القوة الكبرى يقل عن القوة التى يمتلكها غير الإنسان الذى لا يكتسب صفات إنسانية .

وبناء على هذا يتغلب السيل على الـ « عصم » وهى تيوس الجبال فيجعلها تهبط من كل مكان توجد فيه ، ويتغلب كذلك على السباع فتصير غرقى تحملها أمواجه الأبدية .

ويعد وجود القصيدة فى ذاته حلاً للتوتّرات التى تنشأ نتيجة مرور الزمن ، وحتمية التلاشى . وتولد تجربة الأطلال حركة مضادة تتمثل فى تشكل القصيدة فى كيان لغوى خالص ، يقيم حوارا مع الزمن ، ويعد قوة مضادة للهشاشة ، ولهذا السبب تبقى القصيدة ، ومن ثم تبقى التجربة نفسها ، على حين تسعى الذاكرة كى تهزم الزمن عن طريق تأكيد حيوية التجربة ، وتنجح فى ذلك نجاحا باهرا (انظر جدول [٤] ويمثل نمو الحيوية من الذكرى الأولى فى القصيدة وحتى النهاية) . ولكن هناك ذاكرة ذات طبيعة مختلفة تجاهد بدورها لتهزم الزمن عن طريق تأكيد بقاء القصيدة . وتبقى القصيدة بوصفها عملا لغويا من أعمال الذاكرة الجماعية . وهكذا تستطيع الذاكرة الفردية والذاكرة الجماعية أن تتخطيا الزمن وتحملا علاماته فى الوقت نفسه . إن غموض جمل « الفعل الماضى » فى القصيدة ، وغموض الكثير من صورها وعباراتها ، وكذلك الغموض الذى ينشأ بسبب الاختلافات بين نسخ القصيدة التى وصلتنا ، هذه الأمور كلها تكشف الحقيقة الجوهرية لهذه الظواهر ، وهى أنها هشة وخاضعة للزمن ومؤقتة ، ولكنها قادرة على مجاوزة الزمن بفضل تلك القوة الفريدة الثمينة التى تملكها الذاكرة ، وتعمل عن طريق اللغة ، فتستطيع مجاوزة الموت الذى لا يستطيع الإنسان ، وهو مبدع اللغة ، أن يتخطاه ، ويشكل هذا العجز تناقضا مأساويا يعد واحدا من التناقضات التى تتخلل القصيدة كلها . وتكشف قوة الذاكرة عن تناقض آخر ، وهو أن الزمن نفسه متناقض ؛ فالزمن يمحو الواقع ، ولكن الذاكرة ، وهى وظيفة من وظائف الزمن ، تصبح قادرة وحدها على بعث هذا الواقع . إن المأساة التى تنشأ بسبب الصفة العرضية الدامغة للأشياء كلها ، وبسبب مجاهدة الذاكرة لاسترجاعها ، إنما هى مأساة فادحة . ولكن فقدان الذاكرة ، وهى العنصر الوحيد القادر على استرجاع ما مضى ، إنما يشكل مأساة أكبر من الأولى . إن فقدانها سيكون مثل فقدان الحيوية وهى القوة المضادة الأخرى القادرة على مجاوزة الموت .

ويوجد تناقض أعمق يتمثل فى أن الذاكرة والحيوية ، وهما قوتا الحياة ومانحتا المعنى ، والقدرة على المجاوزة ، يشكلان ، فى حقيقة الأمر ، تعارضا يظهر على النحو التالى سالب/موجب ؛ غير واقعى/واقعى ؛ ذهنى/فيزيائى ؛ أو ما يتعلق بالعقل/وما يتعلق بالجسد . هذه هى التعارضات الأساسية التى تحدد البنية الدلالية فى القصيدة ، وتحدد الرؤية فيها ، وتمثل شاهدا نموذجيا على ما تتضمنه القصيدة الشبقية من عمق وما تتميز به من ذاتية وتناغم كامل .

١٨

القصيدة الشبقية ، إذن ، هى محاولة لاكتناه إيقاع الزمن ، إيقاع السكون/الحركة ؛ خمود الحيوية/الحيوية ؛ الهشاشة/الصلابة ؛ النسبى/المطلق . إن القصيدة لا يمكن أن تنفى السكون ، أو الهشاشة ، أو الموت ، أو خمود الحيوية ، لأن هذه كلها تشكل نسيج الحياة فى الصحراء . وبدلاً من نفى هذه الأشياء تحاول القصيدة الشبقية يائسة أن تكشف طبيعة القوة المضادة الموجودة فى نسيج الحياة نفسها ، تلك القوة التى يضفى وجودها على الحياة مغزى ويجعلها أمرا محتملاً . وترمى القصيدة إلى الاستحواذ على جوهر هذه القوى المتعارضة مثل الذاكرة ، وحدّة التجربة الجنسية ، والقوة الجارفة للحيوية والفتوة ، ولهذا السبب تتصاعد فى القصيدة لحظات هذه التجربة عندما تكون القوة المضادة فى أشد حالاتها حدة وثراء . إن مظهرها الأول هو الإنسان الفرد المتوحد الذى يصل إلى الحدة عن طريق الانفعال العاطفى وشهوانية الحافز الجنسى . ولكن الكشف عن هذا المظهر يكشف فى الوقت نفسه عن الهشاشة الكامنة فى الحياة العاطفية ، لأن العواطف إيقاعات توجد فى سياق زمنى ؛ إنها تحتوى على الآخر وتعتمد عليه إلى درجة تعرضها لقوى الموت ، وتكشف ضعفها إذا ما عزم الآخر على الرحيل أو قابل هذه العواطف بالرفض . إن الوحدات التى تبدو أنها تقدم قائمة بأسماء النساء اللاتى استمتع الشاعر بهن تتحول فى حقيقة الأمر ، إلى تجسيد مرير لهشاشة عاطفة الحب ، ويبدو الحافز الجنسى وحده قادراً على تجاوز الهشاشة والزمن . ولكن الحيوية ذاتها شىء معرض لعوادى الدهر ، فهى فاعلية ونشاط ، وكل نشاط خاضع للزمن ، ومن ثم فإن وحدة « بيضة خدر » تبدأ بحكاية عن الحيوية والمغامرة ، ولكنها تنتهى بصورة ساكنة تجسد اللغة الحسية فى صورتها المطلقة . ويحاول الشاعر أن يصهر الحيوية والثبات ويشكل منها شيئا مطلقا ، ويحولها معا إلى أبعاد للقوة الوحيدة القادرة على مجاوزة الزمن . ويحدث الشىء نفسه فى

وحدتى « الحصان » و« السيل » ، إذ يظهر فيها النشاط وتفجر الحيوية ولكنها ينحسران أو يتحولان إلى سكون فى ذروتهما أو بعدها . ويُوصف الحصان فى بيت عبر يأتى عقب منظر السيل بأنه «بات عليه سرجه ولجامه وبات بعينى قائما غير مرسل» . إن هذا الوصف يصور انحسار الحيوية وهو أمر محتم (ولكنها فى الوقت نفسه لحظة منفتحة على إمكانات شتى ؛ إذ يتأهب الحصان مرة أخرى للاندفاع إلى الأمام مجددا إيقاع الحيوية) . وتسيطر الصورة نفسها على مشهد السيل عندما يغمر الأرض وتظهر الحيوانات طافية على سطح الماء مثل الأبصال ، وتظهر الطيور سكرى بالحيوية المتدفقة ، ويكشف السيل عن الطبيعة المتناقضة لإيقاع الحيوية ؛ إذ إنه قد خلق لحظة النشيد والنغم ، ولكنه حطم العالم وحطم كل شيء قبل أن يستقر فى نهاية الأمر . ويظهر ذلك فى آخر وحدات « السيل » الأساسية وهى الوحدة التى تظهر فيها أبصال نبات مر « عنصل » (وعلى الرغم من مرارتها تشتمل على طاقات خفية ، كامنة ، وقادرة على تجديد إيقاع الحيوية) .

إننا نشهد اكتشافاً لإيقاع الحيوية يتمثل فى صور متكررة لحركة متصاعدة لا تخمد ، لكنها تصل فحسب إلى نقطة تتوقف عندها لتكون قوة كامنة وقادرة على الانطلاق من جديد . وأهم ما يميز مظاهر هذا الإيقاع هو صفة الأبدية ؛ إنها مظاهر أبدية لا بسبب عدم تغيرها مثل الصخر ، ولكن لما لها من قدرة داخلية على التكرار والحدوث ، مرة بعد مرة وإلى ما لا نهاية . ويتم حدوثها بصورة منظمة على نحو يكتسب أهمية كبيرة . ويتمثل المظهر الأول منها فى رجل يتبعه حصان ، ويجىء بعده السيل ؛ الحى (الإنسان) ، الحى (الحيوان ، والحصان) ، غير الحى (الطبيعة) ومن الواضح أن الإنسان هو أقل هذه العناصر خلودا ، وذلك بسبب خضوعه للزمن وارتباط الحافز الجنسى عنده بوجود الآخر ، أما الحصان فخلوده أكثر دواما لأن حيويته تعتمد على وجوده وحده ، وهو قادر على الانطلاق إلى الأمام والجرى والصيد مستقلا عن « الآخر » . وعلى الرغم من هذا فهو حى ومعرض للهلاك . أما السيل فهو تجسيد للمطلق ، وتظهر فيه قوة وحيوية لا تعتمدان على شيء سوى وجود الطبيعة ذاتها ، وهو الوجود الوحيد المطلق . وعلى الرغم من أن السيل يصل إلى نقطة الانحسار إلا أن انحساره يكون مؤقتا إذ إنه سيعاود التدفق مرة ومرات بصورة مطلقة ، وإلى لا ما نهاية .

تكتنه القصيدة ، اذن ، إيقاع الديمومة وطبيعة الزمن المجسد للحيوية (فى صوره المتكررة) . وفى حين تكشف القصيدة عن هذا الإيقاع فإنها تشتمل ، فى الوقت نفسه ، على وعى تام بالتناقض الموجود فى الواقع ، ويتمثل هذا التناقض فى وجود القوة الوحيدة ، أو الإيقاع الذى يولد لحظات الدوام الحادة ، يحتوى فى ذاته على نقيضه . إن القصيدة تكشف فى الحقيقة عن إيقاع التغير/الديمومة فى « الأطلال » ، أول الأمر ، ثم فى الحب بعد ذلك ، ثم فى وحدات الحيوية التى ذكرناها . وهكذا تكتمل دورة الفصول فتؤوب الحيوية إلى انحسار يظهر فى غياب الحياة من الخيام وتحطم كل شيء حتى حياة الحيوان ، ولا يبقى غير آثار تجسد المرارة .

وتنمو هذه الرؤية لطبيعة الزمن المتناقضة ، وكذلك ينمو إيقاع الحياة والحيوية فى الوحدات التالية . ويكتشف الشاعر أن الحدوث المتكرر لهذه الظواهر يمثل إمكانية الديمومة . وتنعكس هذه الرؤية ، بصورة باهرة ، فى بنية القصيدة نفسها ، كما تنعكس بواسطة ملمح يلفت النظر فى مفرداتها ، وهو التكرار المتواتر لحرف واحد فى صيغة التشديد أو لحرفين . وتتكون القصيدة كلها ، كما أوضحنا من قبل ، من حركة تتكرر فى جملتين الثانية منها تكرر الأولى . ومن خلال هذا التكرار وحده تستطيع القصيدة ، بعد أن أصبحت قولا خالداً وشكلا لغويا ، أن تحقق نفسها وحيويتها ودوامها . إنها تصبح مجاوزة للطبيعة العرضية للقول بوصفه شيئا متناهيا ومعتمداً على الزمن . إن اللحظة التى يصبح فيها القول أمراً واقعاً هى ذاتها لحظة موته ، ولكن القصيدة لا تموت لأنها إذ تصبح أمراً واقعاً ، بمقولتيها المتجاورتين اللتين تكرّر إحداهما الأخرى ، تدخل حيز الديمومة وتصبح خالدة .

- ١٩ -

إن القصيدة الشبقية التى تمثل مهرجاناً للحيوية والحدة الشعورية تعد أساساً ، على الرغم مما يبدو هنا من تناقض ، قصيدة مأسوية ، تتشكل فى لحظة توتر مهيمن . وتكمن هذه الطبيعة المأسوية فى رؤيتها للقوة المضادة القادرة على مجاوزة الموت والتغير . ولكن هذه القدرة لا تتحقق إلا عن طريق حدة العاطفة والاستجابة الحسية فبواسطتها يستطيع الإنسان التغلب على قدره ، ويستطيع بواسطة الحيوية التى تحققها الذاكرة أن يتخطى هشاشة التجربة . وتؤكد القصيدة أن الإنسان يستطيع على الرغم من أنه كائن منفرد ومعزول لا يرتبط بأى شيء آخر خارج ذاته ، ولهذا السبب نفسه ، أن يصل إلى لحظته الخاصة المجاوزة المطلقة . ولكن حدة العاطفة ، والاستجابة الحسية والجنسية قدرتان زائلتان وخاضعتان للزمن ؛ وكلما تقدم الإنسان فى العمر ضعف ومال إلى الاستسلام . إنه يفقد عندئذ قدرته الوحيدة على مجابهة الزمن ومجابهة مصيره ؛ فالإنسان يستطيع مجاوزة مصيره فى فترة الشباب وحدها ، والشباب أمر نسبى وليس أمراً مطلقاً ، والأرجح أن يكون هذا هو السبب فى أن تجىء الصورة الغامضة التى تشتمل على الوحوش-السباع فى نهاية القصيدة ، عقب حيوية السيل ولحظة الخصوبة . من

الممكن أن تجسد هذه الصورة يقينا مأساويا يتمثل فى أن الحيوية ، والقوة ، والشباب سوف تنحسر مخلفة وراءها شعوراً بالمرارة . وأن تؤكد أن كل شىء سوف يقتلع من جذوره وسوف يترك طافياً بغير مغزى إلى مالا نهاية ، كما تؤكد أن الواقع كله يطفو ، بلا جذور ، غفلا من أى تمييز . ولهذا السبب يصبح الإنسان كياناً منفرداً وهو فى ذروة حيويته . إن الشاعر يكشف ، حقيقة ، عن قوة الحيوية فى الطبيعة وعالم الحيوان ، وكأنه يدرك إدراكا خفياً ، الأخطار الكامنة فى المحدودية التى فرضت على الإنسان . إنه يبدو كما لو كان قد وجد مسلاة عن حقيقة أن الحيوية وحدّة الحواس هما قوتان معرضتان للزوال فى حقيقة أخرى تتمثل فى أن رفيقه ، الذى ينتمى إلى عالم الحيوان ، (هل هو ذاته الأخرى ؟) والطبيعة والسيل (هل هما ذاته الأخرى كذلك ؟) تمتلك كلها حيوية داخلية أبدية . إن التدرج الذى يبدأ من حيويته الذاتية ثم ينتقل إلى حيوية الحصان ثم إلى حيوية الطبيعة ، أو التدرج من حيوية أقل بقاء إلى حيوية أكثر بقاء ، هذا التدرج يكشف ، فيما يبدو ، عن وجود مثل هذا الإدراك . ولكن حيوية الحصان والسيل ، كما ذكرنا من قبل ، سوف تخمد . إن السيل أبدى ولكنه غير مستمر (فهو منقطع) وكل حيوية لا بد أن تخضع للزمن لأن الحيوية إيقاع . إنها الحياة فى مواجهة الموت . ولكن كل إيقاع يتناوب مع اللاحركة ، وتتناوب الحركة مع الصمت والصخب ، أو يتناوب المرتفع مع المنخفض ؛ لهذا السبب يسود القصيدة التداخل بين الصور الأفقية والصور الشاقولية وبين الخارج والداخل ، وبين المد والجزر .

وتشكل هذه الصور إيقاع القصيدة على مستوى أساسها المفاهيمى ، ولهذا السبب يتخلل القصيدة تناقض أساسى أو ثنائية ضدية تمثل حقيقة جوهرية ؛ وهى أن كل حركة تشتمل على لا حركة . وكل حيوية سوف تخمد ، وكل صمت وسكون يتخللها حركة وصخب ؛ ومن ثم تنشأ ظاهرة محيرة ، وإن كانت ظاهرة طبيعية من الناحية البنيوية ، وتتمثل فى ظهور اللاحركة بوصفها جزءاً مكملاً للوحدات التكوينية المخصصة للحيوية ، فى حين تظهر الحركة ، بدرجات متفاوتة ، بوصفها جزءاً أساسياً من الوحدات التى تسودها اللاحركة ، وتكون أحياناً وظيفة للذاكرة أكثر من كونها واقعاً حقيقياً . وتشكل حركة الرياح فى وحدة الأطلال عاملا حاسماً إلى حد كبير . أما نسيم الصبا المحمل بريا القرنفل ، وشذا أم الحويرث وأم الرباب ، فإنه يسمح للذاكرة أن تقوم بوظيفتها فى مجاوزة طبيعة الزمن الهشة ، ولكنه يسبب كذلك الانفجار فى البكاء نتيجة انفعال عاطفى حاد . وعلى نحو مماثل نجد فى وحدة «الليل» التى وصفت بأنها لا زمنية وثابتة ، صورة مسيطرة تتمثل فى الحركة القوية الساحقة لتمطى الليل فوق الشاعر عندما ناء بككله ، وتمطى بصلبه ، وأردف أعجازا إلى مالا نهاية .

إن وحدة الإنسان ، وهى محصلة رؤيا القصيدة ، تتمثل فى أوضح صورها فى ظهور الشاعر كياناً معزولا ، لا ينتسب إلى شىء ، ولا يرتبط بأحد ولا يتعاطف مع أحد . وعلى الرغم من كثرة عدد النسوة إلا أنهن ، جميعاً ، يولدن توتراً ولا يسمحن بانصهار أو وحدة تدوم بينهن وبين الشاعر . وتنتهى حركة النسوة فى القصيدة بصور يغلب عليها السكون ويتولد عنها وحدة «الليل» بكل ماتشتمل عليه من وحدة وألم . ولاتوجد علاقات إنسانية أخرى تملأ قلب الشاعر بالشعور بالانتماء والتوحد بالآخر . وعلى خلاف قصيدة لبيد ، لا يقوم الآخر فى معلقة امرىء القيس بدور إيجابى . فالقبيلة ببساطة لا تظهر هنا ، ولهذا السبب لا تخلق شعوراً بالتوحد أو الانتماء . وكلما ظهر الآخر ، نجده يلعب دوراً معاديا ، فالرفاق لا يبالون بدعوة الشاعر للبكاء ، ولكنهم يواجهونه بالنصائح والنواهى ، وتقف القبيلة وراء رفض عنيزة ، ويتربص أفراد القبيلة بالشاعر فى «بيضة خدر» ويعزمون على قتله لو استطاعوا إلى ذلك سبيلا . إن علاقة الشاعر بالمجموعة علاقة سلبية تماما ، فهو خارج الجماعة ، وعندما يقدم على الفعل فإنه يفعل ذلك من أجل أن يتحدى القيم أو أن يسخر منها ، وهكذا لا تؤدى القيم القبلية ولا الانتماء إلى القبيلة الدور الذى تقوم به فى القصيدة المفتاح ، ومن ثم لا يظهر فى القصيد الشبقية فخر ، شخصى أو قبلى ، لأن الفخر يتضمن اعترافاً بالطبيعة الإيجابية للقيم الاجتماعية ، أما الفخر الشخصى فيتولد عن الرغبة فى الحصول على قبول القبيلة وتكريمها للشاعر على أساس أن الشاعر يتمسك بمجموعة من القيم التى تعد مهمة فى نظر القبيلة ، ويعد الفخر القبلى ، من الناحية الأخرى ، تعبيراً أكثر صراحة يتجسد فيه قبول القيم القبلية . وينشأ عن هذا الموقف تجاه القبيلة ، أو تجاه الآخر موقف لافت من إشكالية التناسل بوصفها قوة باعثة على الاستمرار ، وعلى بقاء الحياة ، من خلال القبيلة وقيمها . لا يوجد عند امرىء القيس ، وذلك على النقيض من لبيد ، أى اهتمام بهذه التجربة الإنسانية الحيوية ، ولا يظهر فى معلقته أثر لذرية أنجبها إنسان إلا فى سياق تلاحم جنسى يضم الشاعر وامرأة تهجر طفلها الباكى حتى لا تقطع لحظة الحدة اللذوية . وهكذا يظهر الطفل فى دور الآخر ، ويعنى ظهوره ، سواء عمد الشاعر إلى ذلك أم كان غير عامد ، انقطاع لحظة الحدة وإفساد ما يعد جوهر الحياة بالنسبة إلى الشاعر .

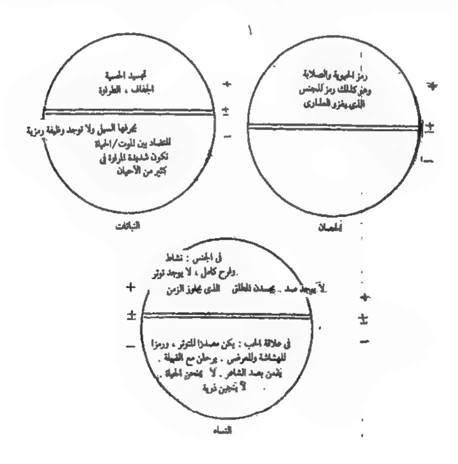
وعلى نحو مماثل نجد المواضع الوحيدة التى ظهر فيها النموذج الأعلى لحكمة الحياة الجاهلية (ويتمثل فى العجوز الذى يؤكد بقاء القبيلة والحياة من خلال تأكيد قيمها) نجد هذه المواضع فى وحدة

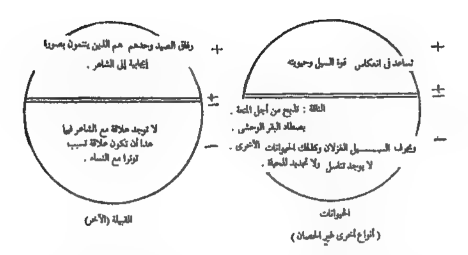
بيضة خدر» حيث يقع الرجل فريسة الإغراء . ونجدها كذلك فى «وحدة السيل» حيث يظهر ثبير واقعاً تحت وابل من مطر هتون («رمز الحيوية الجنسية») ، ويظهر الجبل فى صورة رجل عجوز «كبير أناس» ملتفا فى «بجاد مزمل» . إن العجوز الذى يظهر متشدداً ، بسبب أنه حكيم القبيلة التى تكبح الحافز الجنسى ، يجتاحه سيل الحياة والحيوية ، أى القوى التى تجسد للشاعر الدافع الأساسى للحياة . وتشع صورة الحصان والدم يغطى نحره بإيحاءات مماثلة ، فالدم يظهر مثل عصارة الحناء بشيب مرجل . إن المشيب فى الشيخوخة والتظاهر بالشباب والقيم المقبولة من الناحية الاجتماعية تمثل كلها دم الضحية الواقعة فى براثن الحيوية والشهوة الحسية . وهكذا يؤكد الشاعر انتصار قيمه إذ تجتاح قيم العجوز ، حكيم القبيلة . وفى النهاية يؤدى اختفاء القبيلة إلى دخول المرأة فى دائرة الشاعر ، وتصبح قريبة ؛ وينشأ التجانس بينهما كلما كانا فى معزل عن القبيلة أو فى حالة هزيمة تحل بها .

وإذا كان الإنسان فى القصيدة الشبقية لا يرتبط بالإنسان عموماً ، فإنه لا يرتبط كذلك بعالم الحيوان . إن الحصان هنا ليس حصان عنترة الذى يشكو إليه مصاعب الحرب . إنه رمز الحيوية المجردة من أى تعاطف نحو الشاعر كما أنه لا يشعر بهذا التعاطف ، وكذلك فإن الجمل هنا ليس جمل طرفة ولا جمل لبيد بكل ما يحملان من إيحاءات رمزية . إنه ، على العكس من ذلك ، يقدم على مذبح الشهوة الحسية والبحث عن لحظة اللذة .

ونشير أخيراً إلى ملمح مهم وهو أن عالم النباتات يختلف فى القصيدة الشبقية عنه فى القصيدة المفتاح . وتستخدم النباتات هنا لتجسيد أشكال الجمال ولتعبر عن القيم الجمالية الجذابة ، أو أنها تستخدم كشىء يدرك بالحواس ، ويشكل عناصر تساعد على اللذة الحسية ، لهذا السبب لا يصبح لها وظيفة رمزية . إن الشاعر يستخدم النباتات ليقارنها بجمال جسد المرأة وجاذبيته الحسية ، أو ليركز على الإحساس بالهشاشة فى كل الوحدات التى تشتمل على كائنات حية ، وعلى الحيوية الحسية للسيل (الذى يجتاح الأشجار والحيوانات كلها) .

وتلخص الدوائر التى سوف نقدمها الآن وينبغى فحصها على ضوء الدوائر المستخدمة فى القصيدة المفتاح ، العلاقات التى ناقشناها آنفا . هذه الدوائر تظهر كما يلى :





وتوضح حزمة التعارضات ، المشكلة لقوى التوسط والمجاوزة ، بين علامتين تشكلان تعارضا آخر فى القصيدة الشبقية هو التعارض بين الجدب/الخصوبة . ولقد ناقشنا حتى الآن هذا المحور بإيجاز وركزنا اهتمامنا على العلاقات التى تشغل المساحة التى يحتلها هذا التعارض . وإذا عدنا الآن إلى التعارض نفسه ، نجد أن رؤية القصيدة تبدأ فى التبلور فى بنية واضحة ومحددة . تبدأ القصيدة بصورة الأطلال (الجدب) ولكنها تنتهى بصورة السيل (الخصوبة) وتتكشف أبعاد الجانبين بواسطة ضوء واحد فكلاهما وظائف للزمن ودورة الفصول وتنجلى العلاقة بينهما فى إطار تعارض آخر،هو التعارض بين الحى (خصوصا الرجل) فى مقابل غير الحى (الطبيعة) . إن لدينا حالتان للوجود يمكن اكتشافهما فى شكل موجودين أو عاملين . وتؤكد القصيدة الشبقية الحقيقة النهائية فى الحياة وهى أن الحالتين وظائف لعامل واحد هو الطبيعة ، وأن العامل الآخر وهو الإنسان عاجز تماماً وغير قادر على التأثير فى العلاقات بين هذه الحالات . وعندما يظهر الجدب فإنه يظهر كوظيفة زمنية لابد منها ولا مهرب عنها . ومن الواضح أن الصورة الأولى فى وحدة الجدب هى صورة الإنسان (الشاعر ورفاقه) واقفين دون حركة فى مجال الخصب الذى يغيب منه العامل الإنسانى المسبب للخصب وهو المرأة . وعندما ينفجر السيل يبدأ بصورة للإنسان (الشاعر ورفاقه) قاعدين له وهم يشاهدونه ولكن دون أى حركة كما أنهم عاجزون عن التأثير فى مجرى الأحداث . وهنا يغيب كذلك العامل الإنسانى المسبب للخصوبة وهو المرأة ، على الرغم من أنها كانت مسيطرة على الوحدات السابقة .

وتحاول القصيدة أن تتوسط بين هاتين الحالتين للوجود على أكثر من مستوى . ولكن القصيدة لا تحقق أى توسط على المستوى الذى يعد أكثر هذه المستويات جوهرية ، ويتمثل فى عجز الإنسان وعدم قدرته على خلق الخصب . ولهذا السبب لا ينتج عن شبكة العلاقات فى القصيدة نسلٌ ، وإنما يسودها الجدب وتفشل محاولة سلب القوة الشيطانية التى تملكها الطبيعة بوصفها الباعث الوحيد للخصب الذى يمكن أن يحدث توازناً مع تلك القوى المدمرة والمفضية إلى الدمار .

ويبدو أن القصيدة تلمح إلى أن القوى السالبة هى الشىء الوحيد الذى يتحقق فى واقع الأمر إذ يدمر السيل أقوى الحيوانات (الوحوش ، السباع) ويجبر أشدها مراساً على الهبوط من قممها العالية «العصم» ، ويقتلع أكثر الأشجار ضخامة «كتهبل» ، ولا ينجو إلا أكثر المخلوقات ضعفاً (الطيور المغردة) ، ولكنها لا تبقى بوصفها عوامل للخصوبة ، وإنما شاهدة فحسب على هذه القوى ، تحتفى بانبعاثها ، وتمجد الطبيعة الرحم الوحيد الخصب الخلاق .

وكما تبدأ القصيدة بمجموعة من التعارضات فإنها تنتهى بتعارضات أخرى ، ويبقى الزمن مشكلا الجوهر منها ، لهذا السبب نجد التضاد بين فجر/مساء . كما يظل اكتشاف القوى المولدة للحيوية فى المركز منها . ولهذا السبب يظهر التضاد بين الطيور المغردة/الوحوش المفترسة . وترتبط هذه الصورة الأخيرة ارتباطا مباشرا بالصور الحسية فى القصيدة التى تشتمل على اللحم ، والصيد ، والدماء ، والجيفة . إنها صورة لأكلة اللحوم .

ويظهر محور الجدب/الخصب فى نهاية الأمر من خلال جزئيتين تتمثل أولاهما فى أن ناقة الشاعر عاقر (تذبح من أجل العذارى ، ونجد هنا شيئين من نوع واحد هما أنثى/أنثى تنفى إحداهما الأخرى) وتتمثل الثانية فى أن حصان الشاعر (ذكر) عقيم (ويصور فى معزل عن أنثاه) .

– ٢١ –
هناك نقطة أخيرة لابد من الإشارة إليها وهى أننا نستطيع عند هذه النقطة من الدراسة أن نقارن بين القصيدة الشبقية والقصيدة المفتاح من حيث مستوى التعارضات التى تتولد عنها الرؤية المجردة فى كل قصيدة منها ، إلى جانب مستوى الوحدات التكوينية والبنى التى تجسد هذه الرؤية . تتحرك القصيدة المفتاح أساساً فى إطار تعارضات هى الموت/الحياة ، الجفاف/الطراوة ، الجدب/الخصب ، العرضى/الدائم ، الانقطاع/الاستمرارية . وتهتم القصيدة بالخصب والتناسل بوصفهما قوى البقاء والاستمرار ، ومن ثم تهتم بالذرية والقبيلة وقيمها .

لهذا السبب يحتل المركز من هذه القصيدة وحدات تكوينية تشتمل على علاقات ثنائية يتولد عنها الحمل والذرية ووحدات تكوينية تشتمل على التضاد بين الأنا/الآخر (القبيلة فى حالة التناغم) ، وتظهر ناقة الشاعر كذلك فى علاقة حيمة بالعلاقات الثنائية . وتتحرك القصيدة الشبقية ، على النقيض من القصيدة المفتاح ، داخل إطار تعارضات هى الهشاشة/الصلابة ؛ ما هو معرض للزمن/لا زمنى ؛ خمود الحيوية/الحيوية ؛ النسبى/المطلق ؛ السكون/الحركة ؛ التسطح (خال من الحدة)/الحدة ؛ التأمل/العاطفى . وتهتم القصيدة بالهشاشة وحتمية خمود الحيوية وتلاشيها فى الظواهر كلها ، وفى العواطف كلها ، وفى الزمن مهما طال . وتطمح القصيدة إلى الكشف عن جوهر الحدة والحيوية فى صورهما الصلابة الدائمة . وتقوم القصيدة بهذا الكشف فى جو طقوسى ، فتجعل من الحيوية والاحتفاء بها شعيرة تظهر ، بصورة خاصة ، فى صور النساء ، وشواء اللحم ، ومصابيح الراهب ، وأناشيد الطيور . كما يظهر محور الجدب/الخصوبة فى هذا الجو الطقوسى بوصفه أحد الثوابت الممثلة للحقيقة الأبدية ، ويتم اكتشاف التعارضات الأخرى فى إطاره . لهذا السبب تغيب الذرية والقبيلة وقيمها من هذا الموضع فى القصيدة . وتظهر الرؤية فى القصيدة لا بوصفها رؤية جماعية وإنما رؤية فردية إلى حد كبير . إنها بحث مستميت عن مظاهر الحدة فى الإنسان ، وفيما يرتبط به ارتباطاً حيوياً ، وفى عالمه الخاص .

ونجد ، بناء على ما تقدم ، أن القصيدة الشبقية والقصيدة المفتاح تجسدان رؤيتين متمايزتين ومتضادتين للواقع . وهذه نتيجة مهمة فى ذاتها أمكن التوصل إليها عن طريق التحليل البنيوى لهاتين القصيدتين . وسوف يصبح فى إمكاننا إذا تم تطبيق هذا المنهج على المعلقات الأخرى ، وهو العمل الذى أشرت فى البداية إلى أنه يأخذ الآن سبيله فى التكامل ، أن نقدم المعلقات بوصفها تشكل بنية واحدة تتجسد فيها رؤية مركزية فى الثقافة (الجاهلية) تتعلق بالقضايا الكبرى التى تواجه الإنسان فى هذا الكون : إن هذه القضايا واحدة كما أن بنية الواقع واحدة إلا أن كل معلقة تقدم إجاباتها الخاصة على هذه القضايا وتقدم مفهومها للقوى التى يمكن أن تتوسط بين التعارضات الأساسية التى تتخلل بنيتها ، وللقوى القادرة على حل هذه التناقضات الكامنة فيها .

وتشكل القصيدة المفتاح والقصيدة الشبقية قطبين متقابلين من حيث إن إحداهما تقدم الرؤية الجماعية فى مقابل الرؤية الفردية التى تقدمها الثانية . ونجد أن الفعل البطولى فى رؤية أخرى تمثلها معلقة عنترة يعتبر قادراً فى ذاته على مجاوزة الموت . أما الرؤية فى قصيدة طرفة فهى رؤية وجودية فى أساسها وتتوسط ، فى أحد مستوياتها ، بين القصيدة الشبقية والقصيدة المفتاح . وتحتل قصيدة زهير مركز البنية الواحدة فى المعلقات ، وتعكس رؤية الرجل الحكيم الذى يتوسط بين الرؤى المتضادة فى إطار بنية المعلقات .

وتقف الثقافة المضادة خارج إطار الرؤية المركزية للثقافة ، وفى موقع المعارضة منها ، وتتمثل خارج الرؤيا المركزية للثقافة . وفى موقع مضاد لها يقف شعر الثقافة المضادة مجسداً رؤيا «الخارجى» كما تتجسد فى شعر الصعاليك مثلاً ، ويتيح لنا هذا التصور أن نقوم بإعادة فحص الشعر الجاهلى إنطلاقاً من تعارض تشكله دائرتان متقابلتان ، وسوف يؤدى اكتناه كهذا إلى إحياء الشعر الجاهلى وتخليصه من الصورة الغائمة التى لصقت به حتى الآن .

ولقد تم تقصى التعارض الذى حددته هنا بصورة معمقة فى الدراسة التى سبقت الإشارة إليها والتى ما تزال قيد الإعداد ، لذلك لابد من الاحتفاظ بالتفاصيل الأخرى إلى أن تظهر الدراسة فى صورتها الكاملة ، ونرجو أن يتوافر لهذه الدراسة ، والجزء الأول الذى نشر منها ، اهتمام كاف يحفز باحثين آخرين على استخدام التحليل البنيوى فى إعادة اكتناه الشعر الجاهلى . ويشكل عمل كهذا طرازاً من العمل لا يمكن أن ينجزه جهد مفرد بل يحتاج إلى عمل جماعى يعكف عليه حتى يؤتى ثماره[٢٢] .

الهوامش

(١) تشكل هذه الدراسة الجزء الثانى من دراسة موسعة حول التحليل البنيوى للشعر الجاهلى . وقد ظهر الجزء الأول من هذه الدراسة بعنوان :

Towards a Structural Analysis Of Pre-Islamic Poetry, International Journal of Middle Eastern Studies, 6 (1975), pp. 148 — 184.

وقد نشرت الترجمة العربية لهذا الجزء من الدراسة فى مجلة «المعرفة» دمشق ، عددى أيار وحزيران ١٩٧٨ .

وكانت الدراسة تهدف جزئيا إلى تطوير الأسس النظرية لاستخدام المنهج البنيوى على الشعر الجاهلى . وعلى الرغم من أن عددا قليلا من الباحثين قد استخدم هذا المنهج ، إلا أن هناك مؤشرات تحول إيجابى ظهرت منذ نشر الجزء الأول من الدراسة وتبعث كلها على التفاؤ ل .

(٢) الجزء الأول من الدراسة TSA وقد سبقت الإشارة إليه . ص ١٦٧

(٣) انظر ، على سبيل المثال ، وصف آربرى Arberry للمعلقة فى «المعلقات السبع» :
The Seven Odes, (London and New York, 1957)

(٤) انظر حول هذه النقطة : محمد عبد السلام هارون فى مقدمته لنسخة ابن الأنبارى «شرح القصائد السبع الطوال» الطبعة الثانية (القاهرة ١٩٦٩) ص ١١ - ١٣ .

(٥) النسخة المستخدمة هنا هى نسخة ابن الأنبارى لهذه المعلقة (انظر السابق) . وهناك نسخة أخرى ، ماتزال مخطوطة ، تختلف اختلافا أساسيا عن النسخة المستخدمة هنا وتزيد عليها بثلاثين بيتا . وتشكل النسخة الأكثر طولا أساس دراسة للمعلقة آمل أن أفرغ منها فى وقت قريب .

(٦) حول هذا الجانب فى القصيدة ، انظر الجزء الأول من الدراسة ، الجزء رقم ١٢ . وانظر كذلك كلود ليفى شتروس Levi—Strauss حول طبيعة الزمن غير المعكوسة فى الأسطورة فى مقاله :
The Structural Study of Myth, in Structural Anthropology (New York : 1967), p. 205

(٧) لمناقشة هذه النقطة انظر : الجزء الأول من الدراسة ، الأجزاء ٤ - ١ و ٤ - ٢ .

(٨) على الرغم مما يكتسبه تحليل التضادات والتعارضات من أهمية كبيرة فى القصيدة كلها ، إلا أننى لن أقوم بتسجيل هذه التعارضات كلها هنا ، على حين أننى أؤكد أن هذه التعارضات لا تسيطر على هذه القصيدة بصورة تفوق سيطرتها على القصيدة المفتاح .
(انظر الجزء الأول من الدراسة ، جزء ٧ - ٠) .
إن اهتمامى بتطويع المنهج البنيوى وصقلة يبيح إغفال ذكر نقاط بعينها فى الدراسة الحالية وذلك بهدف التركيز على نقاط أخرى لم تسبق مناقشتها . ونأمل أن نقدم هذا المنهج فى صورة أكثر كمالا عندما يتم تحليل مستفيض للمعلقات كلها بالإضافة إلى مجموعة من القصائد الأخرى .

(٩) انظر ، على سبيل المثال ، ابن الأنبارى ، سابق ص ٢٠ - ٢١ .

(١٠) انظر الملاحظة التى جاءت على هذا المصطلح فى الجزء الأول من الدراسة ، ص ١٥٢ .

(١١) انظر : أدونيس ، «ديوان الشعر العربى» الجزء الأول (بيروت ١٩٦٤) ص ١٥ .

(١٢) المصدر السابق .

(١٣) نقل سيمور شاتمان Chatman فى مقاله :
Towards a Theory of Narrative in New Literary History : A Journal of Theory and Interpretation : Vol. VI, 1974 - 1975, p.296.
وانظر كذلك فيكتور إيرلخ Erlich فى :
Russian Formalism : History, Doctrine (The Hague, 1965)
وفى أعمال بارت Barthes وتودوروف Todorov على وجه الخصوص .

(١٤) ذلك هو تعريف توماتشيفسكى Tomashevski للحبكة كما نقله شاتمان فى الموضع السابق .

(١٥) أنظر تعريف فلاديمير بروب Propp لوظائف الحكاية الخرافية وتحليله لبنيتها فى كتابه :
The Morphology of the Folktale, 2 nd. (Austin, 1968)
وخصوصا الفصل الأول والثالث .

(١٦) تستخدم كلمة علامة Sign هنا بمفهومها اللغوى وكذلك بالمفهوم الذى استخدمت به فيما بعد عند شتروس . انظر سوسير Saussure فى كتابه :
(Cours de linguistique générale) Paris, 1916).

(١٧) كما ، على سبيل المثال فى ، «إذا السماء انشقت»

(١٨) ذكرها أدونيس ، السابق ، ص ٥٧ . وتعد دراسة أدونيس لهذه النقطة واحدة من أهم المقولات التى ترتبط بالشعر الجاهلى .

(١٩) حول التأليف الشفاهى وتطبيق التحليل الصيغى (formulaic) على الشعر الجاهلى ، بصورة عامة ، وعلى القصيدة الشبقية ، على وجه الخصوص ، انظر :
Michael Zwettler, The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry : Its Character and Implications, (Berkeley, August. 1972)
وهى أطروحة للدكتوراه غير منشورة وخصوصا الملحق A وهو بعنوان : «Formulaic Analysis of The Mu'allaqa of Imru'al Qays»
ونجد أن كثيراً من التكرار الذى ورد ذكره هنا قد وصف على أنه صيغ . ولم أستطع الحصول على العمل المهم الذى ألفه زفتلر إلا فى المراحل النهائية من إعداد هذه الدراسة ، ولكننى آمل أن استخدمها باستفاضة فى المستقبل . وترجع أهمية هذا العمل فى أحد جوانبه إلى طبيعته التحليلية ، كما ترجع ، من جانب آخر ، إلى أنه يقدم المحاولة الأولى فيما أعلم ، لتطبيق نظرية بارى لورد Parry - Lord على الشعر الجاهلى . ولا ترجع الإشارة هنا إلى الدراسة التطبيقية الوحيدة لهذه النظرية ، وهى دراسة جيمس منرو وذلك بسبب أن الدراسة الأخيرة لا تقدم تحليلا مفصلا للقصيدة الشبقية فضلا عن أن عمل زفتلر قد تم قبل دراسة منرو .

(٢٠) حول النبر فى الشعر العربى والدور الإيقاعى فى أنواع النبر الثلاثة ، انظر : كمال أبوديب «فى البنية الإيقاعية للشعر العربى» (بيروت ، ١٩٧٤) ، خصوصا الفصل السادس .

(٢١) انظر ، نفسه ، الفصل الأول .

(٢٢) هناك نقطة أخيرة تستحق الذكر وهى أن استخدامى للمصطلح «الرؤية الشبقية» يوسع الحقل الدلالى لكلمة "Eros" ليشتمل على «الشهوانية» ومن هنا يختلف هذا المصطلح عن استخدام نورثرب فراى Frye للمصطلح نفسه ليشير إلى «صعود الروح .. صعود الإنسان من عالم طبيعته الماوية إلى شىء أقرب ما يكون إلى بيته الأول ، وهو ما يعرف عادة بالفردوس الأرضى أو جنات عدن» . أنظر :
The Stubborn Structure : Essays on Criticism and Society, (Ithaca, New York, 1970) pp. 257 - 258.

غربة الملك الضليل

عبد الرشيد الصادق محمودي

لم يعن أحد فيما أعلم بدراسة اغتراب امرىء القيس[1] . فبأى معنى كان غريبا ؟ هذا هو السؤال الذى نبدأ به . وهو سؤال لم يلق حتى الآن إجابة محددة مقنعة . لقد تعددت الروايات التى وصلت إلينا عن حياة امرىء القيس وما كان من فساد علاقته بأبيه ، وخروجه عن طاعته ، وتمرده على تقاليد مجتمعه ، وتشرده فى طلب اللهو ، وفراره من المطاردة ، وسعيه إلى الثأر من قتلة أبيه ، وإلى استرداد ملكه المنهار . ولقد تعرضت هذه الروايات للنقد ، لكن أحدا لم يحاول أن يستخلص منها ما هو أساسى فى غربة امرىء القيس .

ولعل أوضح تعريف لغربة امرىء القيس هو ما نجده تحت مادة «الضليل» فى «المعجم الوسيط» للمجمع اللغوى بالقاهرة . فامرؤ القيس وفقا لهذا التعريف كان «ضليلا» لأنه كان صاحب غوايات وبطالات ، أو لضلاله بين القبائل . لكن هذا التعريف بشقيه لا يمس من غربة امرىء القيس إلا جوانبها السطحية ؛ فلم تكن غوايات امرىء القيس وأسفاره إلا مظاهر لغربة أعمق لا يمكن أن تفهم إلا فى ضوء علاقته بأسرته وبأبيه على وجه التحديد . فلقد تغرب أولا لأن حياته فى إطار الأسرة قد تصدعت فى سن مبكرة . ولقد قيل إن الملك الأب كان يستنكف قول الفتى للشعر لأنه لا يليق بأبناء الملوك ؛ وقيل إن الفتى قد شبب بامرأة كانت زوجا أو جارية لأبيه ؛ وقيل إن الملك عندما يئس من إصلاحه عهد إلى أحد رجاله بقتله . وليس هناك ما يدعو إلى تصديق هذه الروايات بحذافيرها ، لكنها تشير فى مجموعها إلى أمر مرجح ، هو أن حياة الشاعر فى نطاق أسرته قد تصدعت على نحو لم يمكن إصلاحه ، وأنه أخذ يبحث عن العلاقات الحميمة خارج نطاق الأسرة ، وعلى هامش المجتمع .

كان امرؤ القيس فيما يقول صاحب الأغانى يسير فى أحياء العرب ومعه أخلاط من شذاذهم من طىء وكلب وبكر بن وائل ، فإذا صادف غديرا أو روضة أو موضع صيد أقام فيه ، فذبح لمن معه فى كل يوم ، وخرج إلى الصيد فتصيد ، ثم عاد فأكل وأكلوا ، وشرب الخمر وسقاهم ، وغنته قيانه ، ولا يزال حتى ينفد ماء الغدير ، ثم ينتقل عنه إلى غيره[2] .

مباذل امرىء القيس تتسم إذن بطابع الخروج على الأسرة والمجتمع . فلم يكن من غير المألوف أو المستنكف أن يغرم أمير بالصيد والشراب والنساء ؛ لكن مشكلة امرىء القيس هى أنه كان يمارس حياة اللهو ممارسة الأمير المخفق المنبوذ ، وأنه كان يحاول أن يجد فيها بديلا عن حياته الأولى .

على أن لغربة امرىء القيس بعداً آخر ؛ فهو لم يستطع أن

يستقر فى حياته الجديدة ؛ ولقد ظل شبح أبيه الملك يطارده فى حياته على هامش المجتمع . وإنا لنجد فى القصة التالية من «الأغانى» تصويرا دراميا أخاذا لسلطان الملك المقتول على قلب الأمير العاق :

«ولما طعن الأسدى حُجْراً ولم يجهز عليه ، أوصى ودفع كتابه إلى رجل وقال : انطلق إلى ابنى نافع – وكان أكبر ولده – فإن بكى وجزع فالْهُ عنه ، واستقْرهم واحدا واحدا حتى تأتى امرأ القيس – وكان أصغرهم – فأيهم لم يجزع فادفع إليه سلاحى وخيلى وقدورى ووصيتى . وقد كان بين فى وصيته من قتله وكيف كان خبره . فانطلق الرجل بوصيته إلى نافع ابنه ، فأخذ التراب فوضعه على رأسه . ثم استقراهم واحدا واحدا فكلهم فعل ذلك ، حتى أتى امرأ القيس فوجده مع نديم له يشرب الخمر ويلاعبه النرد ، فقال له : قتل حجر . فلم يلتفت إلى قوله ، وأمسك نديمه . فقال له امرؤ القيس : اضرب فضرب ، حتى إذا فرغ قال : ما كنت لأفسد عليك دستك . ثم سأل الرسول عن أمر أبيه فأخبره . فقال : الخمر علىّ والنساء حرام حتى أقتل من بنى أسد مائة وأجز نواصى مائة»[3] .

وقال صاحب الأغانى فى رواية أخرى إن امرأ القيس عندما أتاه نبأ مقتل أبيه قال «ضيعنى صغيرا وحملنى دمه كبيرا»[4] .

ولنا أن نتشكك فى صدق هذه القصة[5] ، لكن ليس هناك ما يدعو إلى الشك فى صدق الخبر الأساسى الذى تتضمنه ، وهو أن امرأ القيس قد تصدى دون إخوته لتحمل أعباء التركة الملكية . وأيا ما كانت الأسباب الموضوعية التى دفعته إلى اتخاذ هذا القرار[6] ، فإن الأمر الجوهرى فى هذه القصة هو أن امرأ القيس تحمل ذلك العبء الفادح[7] على الرغم من أنه كان أصغر إخوته سنا ، وأبعدهم – فيما يبدو – عن سيرة الأمير المثالى والابن المطيع . ومعنى هذا أن الابن العاق كان فى حقيقة الأمر أكثر إخوته ولاء لأبيه .

لقد تغرب امرؤ القيس إذن غربة مزدوجة ؛ فلقد تغرب أولا عندما تصدعت علاقته بأبيه ، وخرج عن حياته الأسرية ؛ ثم ازدادت غربته عمقا عندما لحق به الماضى فى حياته الجديدة وأفسد عليه متعه ، وزعزع استقراره فى عالم اللهو ، وأرسله يضرب فى الآفاق لتحقيق مهمة عسيرة لم يكن مؤهلا لها . ولقد عبرت تلك القولة الشهيرة («ضيعنى صغيرا ، وحملنى دمه كبيرا») أوجز تعبير عن غربة الشاعر بيعديها .

***

أما السؤال الثانى الذى يعنينا فى هذه الدراسة فهو ما إذا كان لغربة امرىء القيس أثر فى شعره . وهو سؤال لم يطرح للبحث من قبل . ولهذا الإغفال أكثر من سبب ؛ ففكرة تغرب امرىء القيس لم ترسخ وتحدد كما بينت فيما تقدم . لكن هناك سببا آخر ، هو أن البحث فى هذا السؤال يقتضى إدراك مقومات الوحدة فى شعر امرىء القيس ، وهو ما لم يتحقق حتى الآن ، كما سنرى فيما يلى .

قد نجد فى المعلقة أفضل مثال لتوضيح أثر الغربة فى شعر امرىء القيس . ولتكن نقطة البدء هى تلك الأبيات التى يشكو فيها الشاعر طول الليل وجسامة همومه[8] :

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سدولَهُ
عَلَىّ بأنواعِ الهمومِ ليبتلى
فقلتُ له لما تمطّى بجوزه
وأردف أعجازا وناء بكلكل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجلى
بصبح وما الإصباح فيك بأمثل
فيالك من ليل كأن نجومه
بكل مغار الفتل شدت بيذبل
كأن الثريا علقت فى مصامها
بأمراس كتان إلى صم جندل

إذا قرأنا هذه الأبيات فى موقعها من القصيدة وجدنا أنها تتوسط مقطعين ينبضان بالسعادة والحيوية . ففى المقطع الذى يتقدم الحديث عن ليل الهموم يروى الشاعر إحدى انتصاراته العاطفية :

وبيضة خدر لا يرام خباؤها
تمتعت من لهو بها غير معجل
تجاوزت أحراسا وأهوال معشر
على حراص لو يسرون مقتلى

ولا ينهى الشاعر هذه القصة حتى يؤكد ثباته على حب تلك الحسناء ورضاه بحياة العاشق :

إلى مثلها يرنو الحليم صبابة
إذا ما اسبكرت بين درع ومجول
تسلت عمايات الرجال عن الصبا
وليس صباى عن هواها بمنسل
ألا رب خصم فيك ألوى رددته
نصيح على تعذاله غير مؤتل

لا يمكن لعاذل إذن أن يرده عن حبه لها . ولقد يسلو الناس صبوات شبابهم ، أما هو فلا يمكن أن يسلو حبها ، ولا يمكن أن يستمع فيها لصوت العقل . لكن من الواضح أن إيمان الشاعر بالحب ليس بالرسوخ الذى يزعم ؛ فما إن يبدأ حديثه عن ليل

الهموم والمحن حتى يراودنا الشك فى ثباته ، فكأنما تمكن حديث العاذل فى النهاية من التسلل إلى نفسه .

أما المقطع الذى يلى الحديث عن ليل الهموم فيتضمن مشهد الحصان الرائع المحبوب وهو ينطلق قبل مجىء الصبح ويحطم السكون ، ويوقظ الطير ويخرج الحيوان من مكامنه :

وقد أغتدى والطير فى وكناتها
بمنجرد قيد الأوابد هيكل
مكر مفر مقبل مدبر معا
كجلمود صخر حطه السيل من عل
كميت يزل اللبد عن حال متنه
كما زلت الصفواء بالمتنزل
مسح إذا ما السابحات على الونى
أثرن غبارا بالكديد المركل
على العقب جياش كأن اهتزامه
إذا جاش فيه حميه غلى مرجل
يطير الغلام الخف عن صهواته
ويلوى بأثواب العنيف المثقل
درير كخذروف الوليد أمره
تقلب كفيه بخيط موصل
له أيطلا ظبى وساقا نعامة
وإرخاء سرحان وتقريب تتفل
كأن على الكتفين منه إذا انتحى
مداك عروس أو صراية حنظل

فاذا قرأنا هذا المقطع بعد حديث الشاعر عن الهم الليلى الجاثم والنجوم التى شدت بالحبال إلى الجنادل الصم ، بدا لنا فيه ما يشبه الاحتفال بانقشاع الليل وهمومه ، وبنجاح الشاعر فى الفكاك من أسره . لقد خيل إليه أن الليل لا يمكن أن ينقضى ، وأن الصبح لو جاء لا يمكن أن يفضل الليل ، لكنه استطاع أن يطلق فى الطبيعة «جلموده» المندفع الممراح ، وأن يمزق به الحبال الخفية التى تشد النجوم إلى الجبال الرواسى ، وأن يعجل بقدوم الصبح وما يحمله من صيد وافر .

ثمة إذن إيقاع أو توتر تتعاقب فيه حالات من النشوة والكآبة ، من النور والظل ، من الحيوية والخمود . وهو إيقاع يتخلل القصيدة ويسبغ عليها ذلك البذخ البادى فى تعدد الألوان والعواطف . ولا يمكننا فى هذا المجال أن نستعرض القصيدة بأكملها ، ويكفى أن نورد مثلا آخر على ما نعنى ؛ فبعد المقدمة الطللية الباكية ، يستحضر الشاعر يوما من أيام السعادة الغامرة - يوم دارة جلجل[٩] - حينما عقر للعذارى مطيته وأطعمهن من شوائها :

ألا رب يوم لك منهن صالح
ولا سيما يوم بدارة جلجل
ويوم عقرت للعذارى مطيتى
فيا عجبا من رحلها المتحمل
يظل العذارى يرتمين بلحمها
وشحم كهداب الدمقس المفتل

ولم يقتصر الأمر على تلك المأدبة ، فقد كان يوم دارة جلجل مليئا بالنزق والأشواق :

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة
فقالت لك الويلات إنك مرجلى
تقول وقد مال الغبيط بنا معا
عقرت بعيرى يا امرأ القيس فانزل
فقلت لها سيرى وأرخى زمامه
ولا تبعدينى من جناك المعلل

لكن أمانيه فى أن يطلق السراح للبعير ، وأن تزول المسافة الفاصلة ، وأن تغمره الشجرة الجنية ببذخها ، تفسح الطريق بعد حين لنغمة حزينة ، لمناجاة ضارعة فياضة بالرقة وخشية الهجر :

ويوما على ظهر الكثيب تعذرت
على وآلت حلفة لم تحلل
أفاطم مهلا بعض هذا التدلل
وإن كنت قد أزمعت صرمى فأجملى
وإن كنت قد ساءتك منى خليقة
فسلى ثيابى من ثيابك تنسل
أغرك منى أن حبك قاتلى
وأنك مهما تأمرى القلب يفعل
وما ذرفت عيناك إلا لتقدحى
بسهميك فى أعشار قلب مقتل

وهكذا تستمر القصيدة حتى نهايتها متقلبة بين مواقف وأنغام شتى . ومن هذه الحركة تستمد القصيدة وحدتها ويتحدد بناؤها . فليس فى القصيدة من وحدة سوى أنها جمعت لحظات شتى من حياة نفس نزاعة دائما نحو السعادة والإشباع ، مكتوية أبدا بنار القلق والوحشة . ولقد أصاب إيليا حاوى عندما كتب يقول : «وحديث الشاعر عن الطلل ينطوى على بعدين جوهريين ، تتفرع منهما الأبعاد الأخرى . البعد الأول هو رغبته بالحياة ، وحبه لمتعها ، ورغبته فى الاستقرار بين أحضانها . . . . والبعد الثانى يتولد من شعوره بهروب الأشياء وإدبارها السريع أمامه ، وحركة التغير فى الأشخاص والأحداث . . . . ففى البعد الثانى تجتمع إذن عوامل الانقراض والهرم والزوال ، العوامل التى تحول

معنى الحياة وروضها إلى طلل مقفر ، موحش ، وتجعله موطن غربة وخراب . . . .»[10]

غير أن ما يسميه إيليا حاوى بالنزاع بين البعدين الجوهريين لا يقتصر على مقدمة المعلقة ، بل يمتد إلى القصيدة بأكملها ، ويحدد بناءها . وليس من الممكن لأحد أن يقدر المعلقة حق قدرها إذا غاب عنه مثلا أنها تلك القصيدة التى يتغنى فيها الشاعر - من ناحية - أفراح الصبا وملذاته ، ويصور فيها - من ناحية أخرى - بطش السيل بالشجر وجذوع النخل والبيوت والسباع .

ولقد لاحظ عدد من النقاد أن شعر امرىء القيس (بصفة عامة) يتضمن الألم مقوماً من مقوماته . ذلك ما رآه مثلا الدكتور سيد نوفل فيما يتعلق بشعر الطبيعة لدى امرىء القيس[11] . بيد أن فكرة الألم فى حد ذاتها وبمعناها العام لا تفى بالغرض ، وخصوصا فى حالة المعلقة ؛ فعنصر الألم لا يدخل فى القصيدة إلا بوصفه طرفا فى ذلك النزاع الأساسى . وهو فى هذا السياق ذو طبيعة محددة ؛ فهو ألم لما فى الطبيعة من تقلب ، ووعى بأن هذا العالم الذى يبذل بسخاء قادر على أن يبطش بضراوة[12] .

وليس ينبغى فى رأيى أن نغلب أحد طرفى النزاع على الطرف الآخر . لنسلم بأن امرأ القيس لم يعرف السعادة خالصة من بذور فنائها ، لكن هذا لا يعنى أنه كان فى نهاية الأمر زاهدا أو متشائما أو داعيا إلى الإعراض عن الحياة . فهو بمعنى من المعانى لم يتعلم من تجاربه ، ولم يستخلص منها نتيجة نهائية . ولقد كان ضروريا له فيما يبدو أن يتشبث بالمتع (على الرغم من إدبارها) ، وأن ينتشى بألوان الطبيعة الزاهية وصورها المتنوعة (على الرغم من تبددها) ، ووجد شاعريته فى التغنى بما فى الحياة من تقلب .

فإذا لاحظنا ما فى المعلقة من توتر أساسى ، ولم نفرط فى أى من طرفى النزاع لحساب الطرف الآخر ، أصبح فى إمكاننا أن نتبين أثر الغربة - بمعناها المزدوج - فى المعلقة . فلسنا نجاوز الصواب إذا قلنا إن هذا التقلب بين الإقبال على الحياة والتخوف منها يجسم - من ناحية - رغبة الشاعر فى أن يجد فى الطبيعة ما يشبع حرمانه العاطفى بعد انفصاله عن حياة الأسرة ، كما يجسم - من ناحية أخرى - سوء مقامه فى حياته الجديدة ، ونبو عالم اللهو به (لعجزه عن الإفلات تماما من قبضة ماضيه ، ومن ولائه العميق لأبيه) .

يبدو إذن أن البحث فى غربة امرىء القيس كما تتجلى فى شعره يقتضى إدراك مقومات الوحدة فى هذا الشعر . فنحن لا نستطيع أن نتبين أثر الغربة فى قصيدة كالمعلقة إلا إذا لاحظنا ما تنطوى عليه بحكم بنائها ذاته من تقلب بين اندفاع جارف نحو الحياة وعجز عن الاطمئنان إليها . أو لنقل بتعبير آخر إننا قد لانجد فى المعلقة أى تعبير صريح عن الغربة ، لكننا قد نجد ما ينم عليها فى ذلك التوتر الأساسى الذى تميزت به القصيدة .

وليس يمكننا أن نوفى الموضوع حقه من البحث دون أن ندرس غزل امرىء القيس . فمن السهل أن ندرك عن طريق القراءة العابرة أن المرأة كانت محورا أساسيا فى تلك الحياة الخارجية التى نشد فيها بديلا عن سعادته المفقودة . وأن الشاعر قد التمس فى المرأة ملاذا من الوحشة . غير أن إثبات هذه المعانى وتحليلها ، وتقصى أصولها وأصدائها فى نصوص الشاعر ، يقتضى بدوره الاهتمام بعوامل الوحدة . وليس من الممكن أن نتفهم طريقة امرىء القيس فى الحب ، أو أن نحدد موقفه من المرأة بصفة عامة ، إلا إذا تتبعنا تطور تفكيره ، وتقلب مشاعره ، عبر عدة مقاطع . ومن هنا كان بحثنا فى غربة الملك الضليل هو فى أساسه بحثا فى مقومات الوحدة فى قصائده ، وفى غزله بصفة خاصة .

ولقد كان من الضرورى أن نخصص جزءا مهما من هذا البحث لتفنيد مجموعة من الآراء والمواقف التى تعرقل دراسة الشاعر القديم بوصفه فنانا صاحب رؤية متكاملة وتجربة حية . فهناك أولا ما أسميته بنظرية المواقف الغزلية الثلاث ؛ وهى نهج لدراسة غزل امرىء القيس عن طريق تقسيمه قسمة حاسمة إلى ثلاثة أنواع أو مواقف ثابتة ؛ وهناك ثانيا نظرية ترجع إلى مدرسة «الديوان» ومازالت تحيا فى النقد المعاصر للشعر الحديث ، ومؤداها أن الشعر التقليدى يخلو من الوحدة لأنه يفتقر إلى ما يسمى بالوحدة العضوية ؛ وهناك ثالثا اتجاه عام مشترك ، وهو اتجاه سلبى ، قوامه العجز عن إدراك الخصائص المميزة لحساسية الشاعر القديم ، وتقصير عن أية محاولة جادة لرؤية العالم بعينيه ، وإصرار على مواجهته بقوالب متجمدة ومفاهيم متحجرة .

***

يقول الدكتور الطاهر أحمد مكى «واحتلت المرأة فى شعر امرىء القيس مكانا أهم مما احتلته عند أى شاعر جاهلى آخر ، وعلى نحو تفرد به ، فيعرض لها فى ألوان ثلاثة ، متذكرا ، ومتأملا ، وماجنا . فى الأولى يأسى على أيامه الخوالى معها ، ويكوّن هذا الجانب جزءا من مقدماته الطللية . . . . وفى الثانية تناولها مخلوقا رقيقا ، يصفه ويستغرق فى وصفه ؛ وفى الثالثة جعلها مناط مغامراته ؛ مغامرات قد يكون فيها صادقا أو صانعا . . . .»[13] . واضح إذن أن الكاتب قد أدرك ما للمرأة من مكانة فريدة فى شعر امرىء القيس . ولقد أدرك أيضا أن المرأة كانت فى نظر امرىء القيس سلاحا فعالا لقتل الوحشة :

« . . . فشب (أى امرؤ القيس) وقلبه صحراء خالية مجدبة ، يعمرها الخوف والوحدة : وشىء واحد يمكن أن يملأ قلب الرجل

الخالى ، هو قلب المرأة ، وفى نفس الوقت هى أمضى سلاح لقتل الخوف ، واجتثاث الوحدة . والمرأة القادرة هى المرأة الفاتنة ، وفتنتها تتمثل فى كمالها خلقة وتصويرا»[١٤] .

غير أن تفكير الكاتب لا يخلو من التفكك والغموض عندما يحاول أن يفسر لم كانت المرأة سلاحا فعالا لإزالة الوحشة . ويبدو أنه يريد أن يقول إن امرأ القيس إذ يتغزل واصفا يصور المرأة وقد اكتملت صفاتها وصارت مثلا أعلى للجمال الأنثوى[١٥] ، وأنها – فى هذه الصورة – قادرة على إزالة الوحشة . لكن يعيب هذا الرأى أنه نظرى مجرد وأنه إلى هذا الحد غير مقنع ؛ فليس من الواضح وضوح البديهيات أن الصورة المثالية للمرأة كفيلة بالقضاء على الوحشة . ولقد كان الأمر يقتضى من الناقد أن يبين عن طريق تحليل النماذج المناسبة من غزل الشاعر كيف تفعل تلك الصورة فعلها على نحو محدد . لكنه لم يفعل ذلك ، واكتفى فى تعليقاته على النصوص بشرح الأبيات دون تحليل .

وهو لم يكن أكثر توفيقا فى معالجته لمغامرات امرىء القيس ومجونه ، واقتصرت جهوده فى هذا المجال على التعبير عن بعض النوايا الطيبة . لقد أصاب كل الإصابة عندما نفى تهمة الفحش عن امرىء القيس :

«لقد قيل إن امرأ القيس كان فاحشا ، وهى واحدة من مسلمات كثيرة نتوارثها ونرددها دون أن يسائل أحد منا نفسه ، أين هو الفحش فى شعر امرىء القيس ؟ ليس فى ديوانه غير بيتين فكرتهما مكشوفة ، واختار لهما من الكلمات أرقها ، فلا ترى فيهما لفظا نابيا أو تعبيرا جارحا»[١٦] . وهو بعد هذه الملاحظة السديدة يمضى ليدافع عن حق امرىء القيس فى أن يكون صادقا مع نفسه ، وعن حق غزله الصريح فى أن يدرس بمعزل عن الأحكام الخلقية . وهو يستعين فى هذا المجال بعبد العزيز الجرجانى وبندتو كروتشه ؛ فهما قد قررا استقلال الفن واكتفاءه بذاته . ولقد رأى هذا الأخير بصفة خاصة أن الوجدان الفنى ينطوى فى حد ذاته على دافع نحو التهذيب والترويض والتنظيم : «وليس يضيرنا فى شىء أن يصور فنان عاطفته وما تضمره من كره وحسد ، لأن إخلاصه فى تصوير نفسه ، إذا كان فنانا عظيما ، يحيل كرهه حبا . . . . وليس يضيرنا أن يهبط آخر بالفن فيجعل منه شهيد شبقه وشهوته ؛ لأن الوجدان الفنى ، إبان عمله ، سيوحد عناصر التشتت الداخلى تدفعها الشهوة ، ويروض موجة الشبق العارمة . . . .»[١٧] .

ولست أريد أن أناقش هذا الرأى بالتفصيل ؛ فهو يثير من القضايا ما لا تتسع هذه الدراسة لبحثه . ويكفى أن نعترف بوجاهته بقدر ما يوصى باتباع سياسة حكيمة فى دراسة غزل امرىء القيس – سياسة تستهدف اكتشاف ما فى هذا الشعر من عوامل التهذيب والتنظيم . فهل طبق الدكتور مكى هذه السياسة ؟ كلا لم يفعل ، ولم يحاول قط أن يطلع قراءه على جهود امرىء القيس فى ترويض شهواته . فما الذى حدث إذن ؟ لماذا أخفق الناقد فى تحقيق نواياه الطيبة ؟ الواقع أنه قضى على إمكانات النجاح عندما قسم غزل امرىء القيس إلى ثلاثة مواقف مستقلة ، وعندما تناول كل موقف على حدة . فامرؤ القيس لا يقف من المرأة مواقف ثلاثة – بالمعنى الذى يريده الناقد . وبإمكاننا – إذا تركنا غزل الأطلال جانبا بصفة مؤقتة – أن نلاحظ بسهولة أن الغزل الوصفى عند امرىء القيس يقترن دائما بالغزل الماجن ، وأنهما يشكلان معا عنصرين متكاملين فى القصص التى يروى فيها الشاعر مغامراته العاطفية . وأوضح مثال على هذا الاقتران هو القصة التى يرويها فى لاميته ، والتى يبدؤها بقوله «ألا عم صباحا أيها الطلل البالى» . يقول الشاعر :

ألا زعمت بسباسة اليوم أننى
كبرت وألا يحسن اللهو أمثالى
كذبت ، لقد أصبى على المرء عرسه
وأمنع عرسى أن يزن بها الخالى
ويارب يوم قد لهوت وليلة
بآنسة كأنها خط تمثال
يضىء الفراش وجهها لضجيعها
كمصباح زيت فى قناديل ذبّال
كأن على لباتها جمر مصطل
أصاب غضى جزلا وكف بأجذال
وهبت له ريح بمختلف الصوى
صبا وشمال فى منازل قفال
ومثلك بيضاء العوارض طفلة
لعوب تنسينى إذا قمت سربالى
كحقف النقا يمشى الوليدان فوقه
بما احتسبا من لين مس وتسهال
لطيفة طى الكشح غير مفاضة
إذا انفتلت مرتجة غير متفال
إذا ما الضجيع ابتزها من ثيابها
تميل عليه هونة غير مجبال
تنورتها من أذرعات وأهلها
بيثرب أدنى دارها نظر عال
نظرت إليها والنجوم كأنها
مصابيح رهبان تشب لقفال
سموت إليها بعد ما نام أهلها
سمو حباب الماء حالا على حال

فقالت سباك الله إنك فاضحى
ألست ترى السمار والناس أحوالى

فقلت يمين الله أبرح قاعدا
ولو قطعوا رأسى لديك وأوصالى

حلفت لها بالله حلفة فاجر
لناموا فما إن من حديث ولاصالى

فلما تنازعنا الحديث وأسمحت
هصرت بغصن ذى شماريخ ميال

وصرنا إلى الحسنى ورق كلامنا
ورضت فذلت صعبة أى إذلال

فأصبحت معشوقا وأصبح بعلها
عليه القتام سيىء الظن والبال

يغط غطيط البكر شد خناقه
ليقتلنى والمرء ليس بقتال

أيقتلنى والمشرفى مضاجعى
ومسنونة زرق كأنياب أغوال

وليس بذى رمح فيطعننى به
وليس بذى سيف وليس بنبال

أيقتلنى وقد شغفت فؤادها
كما شغف المهنوءة الرجل الطالى

وقد علمت سلمى وإن كان بعلها
بأن الفتى يهذى وليس بفعال

من الواضح أن القصة بمختلف عناصرها تتسلسل على نحو طبيعى من بدايتها إلى نهايتها ، وتشكل كلا واحدا . فقد جاءت بأكملها ردا على «بسباسة» عندما عيرت الشاعر بأنه قد شاخ ، ولم يعد قادرا على اللهو . فكأنما مس حديثها وترا حساسا فيه فمضى يدافع عن رجولته وفحولته ، مؤكدا أنه مازال قادرا على نيل زوجات الآخرين ، ووقاية زوجه من إغواء الشباب العزب .

وهو لكى يدلل على ما يقول ، يروى مغامرة يتمكن فيها من أن يغوى زوج رجل آخر ، وأن يغلب هذا على أمره . وصحيح أن الشاعر يخصص جزءا من القصة لوصف صاحبته ، وأن من الممكن الاستشهاد بالأبيات الوصفية بمعزل عن بقية القصة ، لكن هذا لا يعنى أن هذه الأبيات لا تلعب دورا جوهريا فى الرواية ، أو أنها تخلو من أية دلالة فنية أو سيكولوجية فى السياق الذى وردت فيه ، وسوف نتناول هذه النقطة فيما بعد بمزيد من التفصيل ، لكننا نستطيع أن نلاحظ الآن كيف جاء الوصف جزءا من القصة أو لحظة فيها . فالشاعر يستهل القصة (بداية من «ويارب يوم قد لهوت وليلة بآنسة . . . .»)ثم ينتقل إلى وصف صاحبته (بداية من «كأنها خط تمثال . . .») ليستأنف السرد (بقوله «تنورتها من أذرعات وأهلها . . .») . فالشاعر لم يرو القصة بأكملها لينتقل بعد ذلك إلى الوصف بل توقف عن السرد لحظة ليصف بطلة المغامرة . يضاف إلى هذا أن الوصف فى هذه الحالة ينطوى على إشارات محددة للسياق الذى ورد فيه ؛ فامرؤ القيس لا يصف صاحبته وصفا عاما مجردا ، بل يصفها كما تبدو فى ذلك الموقف المعين الذى يصوره ، أو يصفها كما تبدو لضجيعها .

نحن إذن بازاء تجربة حية يدخل الوصف عنصرا فيها . ولو أن الدكتور مكى درس صورة المرأة كما ترد فى تجربة الشاعر ، لاستطاع أن يبين بدقة كيف وجد امرؤ القيس فى صورة المرأة الجميلة سلاحا فعالا لقتل الوحشة (كان بإمكانه مثلا أن يقيم حجته على حقيقة مؤكدة محددة ، هى أن العاشق فى تلك القصة ، وفى ذلك الموقف بعينه يجد فى صاحبته مصدرا للنور والدفء) ؛ ولاستطاع أن يفسر كيف تمكن امرؤ القيس من أن يخضع شهواته لعمل وجدانه الفنى ؛ (فلقد يقال مثلا إن الوصف إذ يرد فى سياق المجون يشكل على وجه التحديد مبدأ التنظيم ، وإن امرأ القيس إذ يشيد بجمال صاحبته ويخلع عليها ماهو كامل من الصفات ، يمارس طريقته الخاصة فى مدافعة شبقه وترويض شهواته ، تماماً كما يمارس طريقته الخاصة فى تشتيت سحابات الوحشة) . لكن الدكتور مكى فصل الوصف عن المجون ، وعزل كلا منهما عن سياقه الحى ، فاستحال عليه أن يقول قولا مجديا فى أى منهما . فمن ناحية تحولت صورة المرأة بعد عزلها إلى صورة مثالية لا حياة فيها ولا تأثير لها ، ومن ناحية أخرى بدا غزل المجون مجردا من العوامل التى يمكن أن يقال إنها تنقذه من فوضى الغريزة المحضة .

***

إنه لمن المدهش حقا أن يكون تجاهل عوامل الوحدة فى غزل امرىء القيس مذهبا شائعا بين نقاده ، وأن يصبح من المسلم به تسليما لا يقبل الشك أن هذا الغزل ينقسم قسمة حاسمة إلى ثلاثة مواقف أو أنواع . ذلك أن لهذا النهج تاريخا طويلا وقدرة فذة على البقاء . فهو يظهر لأول مرة فيما يبدو[١٨] فى كتاب الأستاذ محمد صالح سمك عن «أمير الشعر فى العصر القديم» ، الذى صدرت الطبعة الأولى منه فى سنة ١٩٣٢ . ففى صفحة ١٥٣ من هذا الكتاب[١٩] يقول الأستاذ سمك : «على أننا لا نكاد نعدو الحقيقة إذا قلنا إن المرأة احتلت فى شعر امرىء القيس مكانا مرموقا بارزا أهم مما احتلته عند أى شاعر جاهلى آخر ، وعلى نحو تفرد به . وقد تعرض لها فى مواقف ثلاثة : متذكرا ، ومتأملا ، وماجنا . وهو فى الموقف الأول يبكى الأطلال والدمن ويأسى على أيامه الخوالى معها ، وفى الموقف الثانى يتناولها مخلوقة جميلة ساحرة فاتنة رقيقة ، يصفها ويتحدث عن جمالها ،

ويستغرق فى وصف محاسنها الجسدية ؛ وفى موقفه الثالث جعلها مناط مغامراته ، وحديث لهوه وعبثه ولذاته» .

والتقسيم الثلاثى فى صورته هذه ليس سوى ملاحظة عابرة بغير أثر واضح فى بقية الكتاب . فإذا انتقل إلى دراسة الدكتور مكى صار إطاراً نظريا لدراسة غزل امرىء القيس . من هنا خصص المؤلف لكل موقف غزلى قسما قائما بذاته من كتابه . والتقسيم فى هذه الصورة المتطورة يؤدى إلى النتائج السلبية التى بيناها .

لكن هذا التقسيم يتمخض عن أسخف نتائجه وأشدها تدميرا فى كتاب إيليا حاوى الذى سبقت الإشارة إليه ؛ فلقد أراد هذا الناقد أن يدرس ما أسماه بالسيكولوجية الوجودية للتجربة الشعرية ، وهى التى «تتحرى فيما أفصح عنه الشاعر عما لم يفصح عنه ، وتطلع ما انطوى عليه وجدانه دون أن يطلع هو عليه ، ودون أن يوفق ، من ثمة ، إلى إيضاحه للآخرين . . . .»[٢٠] . بيد أننا سرعان ما نكتشف أن كتاب إيليا حاوى لا يحقق الغرض المستهدف منه بأية حال من الأحوال . وذلك أن الدراسة السيكولوجية الوجودية - أيا ما كانت -تقتضى على الأقل تحليل العمل الفنى بوصفه تعبيرا عن تجربة خاصة ذات بناء عميق ومنطق داخلى ، فى حين أن إيليا حاوى قد قنع بتصنيف الأبيات التى قالها امرؤ القيس فى الغزل وفقا لمنطق ذهنى مجرد ، وأدرجها من ثم فى ثلاثة أبواب : «الغزل الفخرى الماجن» ، و«المرأة الوصفية» و «المرأة والطلل» . ولم يحاول إيليا حاوى أن يبين كيف يفكر امرؤ القيس وكيف يشعر ، بقدر ما عنى بفرز أقوال امرىء القيس كما تبدو للنظرة العابرة ، ووفقا لمدى قربها أو بعدها عن الأخلاق (كما يتصورها إيليا حاوى) . ذلك أن التقسيم الثلاثى لدى إيليا حاوى يكتسب بعدا خلقيا واضحا ؛ فهو يشكل سلما من ثلاث مراتب ، فى أدناه (بالمعنى الخلقى والفنى) الغزل الماجن ، وفى ذروته (المعنى الخلقى والفنى) الغزل الطللى ، فى حين يتوسط الغزل الوصفى هذا وذاك (بوصفه منزلة بين المنزلتين)[٢١] .

ونستطيع أن ندرك على نحو واضح مدى ابتعاد إيليا حاوى عن مراميه ، إذا نظرنا فى الطريقة التى يتناول بها قصص امرىء القيس ؛ فالقصة التى اقتطعناها من اللامية - على سبيل المثال - لابد أن تثير اهتمام الباحث المعنى بالسيكولوجيا (أيا ما كان مذهبه) ، ولا بد لهذا الباحث أن يتوقف طويلا أمام القصة فى مجموعها ، وفيما تتضمنه من علاقات متشابكة ومشاعر معقدة غامضة ؛ فالشاعر - كما رأينا - يروى القصة دفاعا عن رجولته وقد وضعت موضع الشك . وهو يصور نفسه معتديا وغالبا فى مواجهة صاحب الحق المغلوب على أمره ؛ يصور نفسه مستأثرا بالمرأة ، ناعما بحسنها ونورها ، من دون ذلك الرجل الآخر الذى قبع فى ركنه المظلم فريسة للغيرة والحنق ، فأخذ يغط غطيط البعير الذى شد خناقه . قصة تشبه حلما من أحلام اليقظة التى يراد بها التعويض عن الشعور بالنقص ، والتنفيس عن مشاعر عدوانية مكبوتة ، كما تشبه الكابوس فى نهايتها (حيث نرى الزوج يهذى فى ركنه المظلم ، ونرى العاشق مضاجعا سلاحه خشية القتل) .

لكن كل ذلك لم يثر اهتمام إيليا حاوى ؛ فقد اختصر القصة بحيث لم يستبق منها إلا الأبيات ٧و ١٠ و١٣و ١٤و ١٥ و١٩-و٢٣ بهذا الترتيب . ومن حق الناقد بطبيعة الحال أن يتخير الأبيات التى يستشهد بها ، لكن من حق القارىء أن يتساءل عن العوامل والمبادىء التى وجهت هذا الاختيار ، وعن النتائج التى تترتب عليه . وبناء على هذا يمكننا أن نلاحظ أن اختصار إيليا حاوى للقصة يعنى عمليا تجريدها من كل العناصر التى تسهم فى تعقيدها من الناحية السيكولوجية . فلم تعد القصة بعد اختصارها قصة دفاع عن الرجولة المهددة ؛ وزال عنها طابع الحلم وطابع الكابوس ؛ واختفى منها ذلك الصراع الكثيب بين العشيق والزوج . ذلك أن إيليا حاوى لم يعن فى حقيقة الأمر إلا بفرز الأبيات وتصنيفها فى مجموعات غزلية ووصفية وغزلية ماجنة . فقد حذف مثلا البيتين ١١ و١٢ ، وهما بيتان لايدخلان فى باب الغزل الوصفى ، وقد لاينبغى أن يدرجا فى باب الوصف على الإطلاق ؛ فلهما وظيفة خاصة فى نطاق القصة ، وهى - على الأقل - إضفاء جو من الشاعرية على الأحداث .

كما حذفت الأبيات من ٤ إلى ٦ . وهى قد حذفت لأنها وصفية . ولم يحاول الناقد أن يبحث ما إذا كان لها - برغم طابعها الوصفى - دور قصصى . ولم يثر دهشته - وهو المهتم بالسيكولوجيا - أن هذه الأبيات التى ترد فى سياق مشبع بالعنف والنزعات العدوانية ، تفيض بالرقة والدفء . ولم يندر بخلده - فى ضوء هذه الأبيات - أنه قد يكون للعاشق فى هذه القصة «الماجنة» حاجة إلى المرأة تختلف عن مجرد الإشباع الحسى . وقد غاب كل ذلك عنه لأن الإطار النظرى الذى يلتزم به لابد أن ينتهى به إلى تبسيط موقف امرىء القيس من المرأة وتشويهه . وليس من الغريب أن تدرج القصة - بعد الجراحة التى تعرضت لها - فى باب الغزل الإباحى المستهتر ، وأن تصبح قصة اعتداء على الحرمات ، وألا تنال من الناقد إلا اللعنات ؛ فامرؤ القيس فى نظره «يمثل الرجل الجنسى الذى يحقق رجولته من سبيل اللذة الموبقة الداعرة ، التى تتعفر بها كرامة العواطف ، وتزول قيم الإنسان بنوع من البهيمية التى تنتشى بنشوة حادة ولكنها عابرة ، فاجرة»[٢٢] ولم يعد الناقد يرى فى غزل امرىء القيس (فى هذا الباب) سوى « . . . شعور الإنسان المدفوع بقوة الجنس الذى

إذا تشهت غريزته وتلمظت اشتدت فيها قوة التحدى وأسقطت جميع ما دونها . . . »[23] .

ولننظر كذلك فى الطريقة التى أعاد بها إيليا حاوى كتابة القصة التالية من المعلقة :

وبيضة خدر لايرام خباؤها
تمتعت من لهو بها غير معجل
تجاوزت أحراساً وأهوال معشر
على حراص لو يسرون مقتلى
إذا ما الثريا فى السماء تعرضت
تعرض أثناء الوشاح المفصل
فجئت وقد نضت لنوم ثيابها
لدى الستر إلا لبسة المتفضل
فقالت يمين الله مالك حيلة
وما إن أرى عنك العماية تنجلى
خرجت بها تمشى تجر وراءنا
على أثرينا ذيل مرط مرحل
فلما أجزنا ساحة الحى وانتحى
بنا بطن حقف ذى ركام عقنقل
إذا التفتت نحوى تضوع ريحها
نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل
إذا قلت هاتى نولينى تمايلت
على هضيم الكشح ريا المخلخل
مهفهفة بيضاء غير مفاضة
ترائبها مصقولة كالسجنجل
كبكر مقاناة البياض بصفرة
غذاها نمير الماء غير المحلل
تصد وتبدى عن أسيل وتتقى
بناظرة من وحش وجرة مطفل
وجيد كجيد الرئم ليس بفاحش
إذا هى نصته ولا بمعطل
وفرع يغشى المتن أسود فاحم
أثيث كقنو النخلة المتعثكل
غدائره مستشزرات إلى العلا
تضل المدارى فى مثنى ومرسل
وكشح لطيف كالجديل مخصر
وساق كأنبوب السقى المذلل
وتعطو برخص غير شثن كأنه
أساريع ظبى أو مساويك إسحل
تضىء الظلام بالعشاء كأنها
منارة ممسى راهب متبتل
وتضحى فتيت المسك فوق فراشها
نئوم الضحا لم تنتطق عن تفضل
إلى مثلها يرنو الحليم صبابة
إذا ما اسبكرت بين درع ومجول
تسلت عمايات الرجال عن الصبا
وليس صباى عن هواها بمنسل
ألا رب خصم فيك ألوى رددته
نصيح على تعذاله غير مؤتل

ليس من العسير أن نلاحظ للوهلة الأولى أننا بإزاء قصة واحدة . صحيح أن فى القصيدة جزءاً وصفياً ، لكنه يلتئم التآما مع الجزء القصصى (بالمعنى الدقيق للكلمة) . يحدث ذلك على وجه التحديد فى الأبيات من ٧ إلى ٩ . أو فى البيتين التاليين وفقاً للرواية التى أخذ بها إيليا حاوى :

فلما أجزنا ساحة الحى وانتحى
بنا بطن خبت ذى حقاف عقنقل
هصرت بفودى رأسها فتمايلت
على هضيم الكشح ريا مخلخل

وأيا ما كانت الرواية التى نأخذ بها فإن من الواضح أن الجزء الوصفى يلعب فى ذلك البناء القصصى دوراً جوهرياً . ندرك ذلك على الفور ودون تحليل ؛ لأن الشاعر يسوق القصة بأكملها لينتهى إلى نتيجة مؤداها أن لصاحبته من روعة الجمال ما يبرر ركوب المخاطر وما يفتن لب العاقل ، وهو يورد فى الأبيات الوصفية ما يثبت ذلك الجمال الرائع .

وسوف نعود فيما بعد إلى هذه النقطة بمزيد من التحليل . لكن لننظر الآن كيف عالج إيليا حاوى قصة امرىء القيس . لكأنما قرر أن امرأ القيس لم يكن يعرف ماذا يريد ، وأن المقطع ينبغى أن يقسم قسمة حاسمة ؛ فصنف الجانب الوصفى فى باب « المرأة الوصفية » ، وصنف الجانب السردى فى باب « الغزل الفخرى الماجن » . وعلى هذا النحو تتبدد القصة التى أراد الشاعر أن يرويها ، ويتحطم البرهان الذى أراد أن يقيمه على جمال صاحبته ، وعلى حقه بإزاء هذا الجمال فى أن يمعن فى غيه ، وافتتانه ، وأن يعصى كل ناصح وعاذل .

وليس من الصعب أن نتنبأ بمصير الأبيات السردية بعد أن أدرجت فى باب المجون . أما الأبيات الوصفية فإنها تلقى مصيراً جد مختلف ؛ فقد استشف إيليا حاوى فى هذه الأبيات « نوعاً من الإحساس الحى العميق بالوحدة بين المرأة والطبيعة ، بحيث لاندرك إذا كان يحب الطبيعة عبر المرأة أو المرأة عبر الطبيعة . لقد شاهد فيها الماء والنعام والظباء والبردى وقنو النخلة المتعثكل ، مجسداً بذلك فرح الإنسان وشعوره الحى بالطبيعة . . . »[24] .

كل ذلك لا بأس به ، لولا أن إيليا حاوى يمضى فينسب إلى امرىء القيس – بناء على هذه الخواطر – لمحات من الحلولية والصوفية[٢٥] ، بل لقد رأى أن الشاعر عندما شبه وجه المرأة بمصباح الراهب قد تعرض لخطرة روحية فأضفى على وجهها غلالة من التبتل والتقوى[٢٦] .

وعندئذ ندرك أن الميزان قد اختل فى يد الناقد ، وأنه وقع فى الشطط . فالشاعر عندما شبه وجه حبيبته بمصباح الراهب المتبتل لم يرد أن ينسب إليها التبتل أو التقوى ، وكل ما هنالك أنه أراد أن يقول إن وجهها مصدر للنور والأنس ، مثله فى ذلك مثل مصباح الراهب المتبتل . وقد خص هذه المصابيح بالذكر لا لشىء إلا لأنها تبقى مشتعلة طيلة الليل[٢٧] . ولقد اختل الميزان فى يد الناقد لأنه قرأ الأبيات بمعزل عن سياقها فى القصيدة ، ولأنه فصل الجانب الوصفى عن الجانب القصصى . فكما عجز عن أن يرى فى هذا الجانب الأخير سوى الاستهتار والبهيمية ، توهم أن فى الجانب الأول لمحات من التصوف والروحانية .

* * *

إن اتجاه نقاد امرىء القيس إلى تجزئة غزله والتنكر لحساسيته وتفكيره هو فى الواقع جزء من موقف عام فى مجال نقد الشعر الجاهلى . فالدكتور أحمد محمد الحوفى – على سبيل المثال – يحاول أن يدافع عن قدرة العرب (الجاهليين) على الحب العفيف ، فيرى أن الغزل الحسى يناقض الأخلاق العربية[٢٨] ، وأنه ليس إلا نتيجة لمؤثرات حبشية[٢٩] . لكن من الواضح أن الأخلاق العربية ليست فى حاجة إلى مثل هذا الدفاع ؛ لأنه لا يضير العرب (الجاهليين) فى شىء أن يكون لهم غزل متعدد الجوانب ، وأن تكون لهم طريقة فى الحب تجمع بين العفة والحس . يضاف إلى ذلك أن الدكتور الحوفى لم يستطع أن يقدم أى دليل حاسم على أن الغزل الحسى يرجع إلى مؤثرات حبشية[٣٠] . وأسوأ ما فى الأمر أن غيرة الناقد على الأخلاق العربية ، ونظريته التاريخية التى عجز عن إثباتها ، قد انتهيا به إلى إهمال موضوع الاهتمام الرئيسى ، وهو الغزل الجاهلى كما يتمثل فى النصوص التى وردت إلينا ؛ فهو فى حقيقة الأمر مستعد لأن يتنكر للحساسية الجاهلية بقدر ما تتضمن من عناصر حسية . صحيح أنه يرى أن الغزل الحسى يتضمن من القيم ما هو جدير بالدراسة[٣١] ؛ وهو بدوره يستشهد فى هذا الصدد بكروتشه[٣٢] ، وعبد العزيز الجرجانى[٣٣] ، لكنه فى الواقع لا يجد فى هذا الغزل ما يستحق النقد . وإنا لنراه يتلمس الأعذار لتجاهله . فالغزل الحسى لا يتسم – فى رأيه – بالروحية التى توجد عند العذريين ، ولا يفيض بالأشواق والنغم الحزين[٣٤] .

(وكأن النقد – وبخاصة نقد الغزل الجاهلى بصفة عامة – لا ينبغى أن يعنى إلا بالجوانب الروحية ، وإلا بما هو ملتهب وحزين) . فإذا صادف الناقد نغما حزينا فى بعض نماذج الغزل الحسى ، لم يكن ذلك فى رأيه إلا لمحات عاجلة خاطفة ، وحديثا سطحيا لا يتغلغل إلى أعماق نفس الشاعر[٣٥] ، أو ضربا من المبالغة والشعور المصطنع المتكلف[٣٦] . (وكأن النقد لا يمكن أن يعنى باللمحات الخاطفة ، وكأن من المستحيل أن يكون لمثل هذه اللمحات فى بعض الحالات دلالة عميقة أو أهمية حاسمة ، وكأن الشاعر فى حالاته الحسية لا يمكن أن يكون صادقا) .

أما وقد بينا سخف النتائج المترتبة على هذه الآراء التى تطمس صوت الشاعر القديم وتحول قصائده إلى أشلاء ، فإننا نستطيع أن ننتقل إلى الجزء الإيجابى من هذه الدراسة . وهنا نبدأ بتعريف نظرى لطبيعة الوحدة فى القصيدة التقليدية ، فنقرر أن للوحدة أشكالا عدة ، وأن فكرة الوحدة العضوية لا تستوعب إمكانات الوحدة فى مجال الشعر ، ولا تشكل معيارا حاسما فيه ، وأن القصيدة التقليدية – على افتراض خلوها من الوحدة العضوية – تتسم بنوع آخر من الوحدة يرجع إلى ما فى مقاطعها من تماسك ، وما يقوم بينها من علاقات . وسوف نعمم مبدأ تعدد أشكال الوحدة بحيث ينطبق على مقاطع القصيدة ، فنرى أن وحدة المقاطع بجانبيها (سواء أكانت ترجع إلى بنائها ذاته أم إلى ما بينها من علاقات) تتحقق بدورها فى أشكال شتى . وسننتقد بناء على ذلك محاولة لتعريف وحدة المقاطع فى الشعر الجاهلى بوصفها (جيما) « لوحات » . ذلك أن مفهوم اللوحة ، معمما على هذا النحو ، يوحى بأن جميع المقاطع متجانسة من حيث بناها ، كما يوحى بأن الشاعر الجاهلى يصف أو يصور فى جميع الأحوال ؛ والأحرى فى نظرنا أن نتوخى المرونة فى تعريف وحدة المقاطع ، وأن نكون على استعداد لتطويع مفاهيمنا فى هذا المجال من حالة إلى أخرى .

وعلى أساس هذا الإطار النظرى الذى يوجه البحث عن وحدة القصيدة فيه إلى مقاطع القصيدة من حيث مبناها وعلاقاتها ، والذى يقتضى التحرر من فكرة الوصف أو التصوير بالمعنى الصارم الجامد ، نقيم برهاننا على وحدة المقاطع الغزلية فى شعر امرىء القيس ؛ فنثبت أولا أن مقاطع الغزل الوصفى فى هذا الشعر ذات وظيفة قصصية ، وأنها تستمد وحدتها بوصفها أجزاء فى قصص امرىء القيس . "احنة » ، ثم نثبت ثانياً أن مقاطع الغزل الطللى تمهد للقصص الغزلية (بما فيها من وصف وسرد) بمعنى أنها تتضمن بذورها ، وتنطوى على الدافع إليها . وسوف نرى إذن أن ما يسمى بالغزل الطللى والغزل الوصفى والغزل الماجن ليست سوى أطوار فى خط قصصى متصل .

فماذا نعنى عندما نتحدث عن الوحدة فى غزل امرىء القيس ؟ ما طبيعة هذه الوحدة ؟ وفى أى إطار نتقصاها ؟ إننا هنا بإزاء مشكلة صعبة . وليس يكفى فى هذا المجال أن نقاوم التيار السائد فى مجال دراسة امرىء القيس ؛ فالأمر يقتضى كذلك أن نقاوم افتراضاً عاما وراسخاً ، مؤداه أن القصيدة التقليدية (أو العمودية) تخلو من الوحدة ، وأنها ليست إلا مجموعة من الأبيات التى لا يؤلف بينها إلا الموضوع أو الغرض الذى قيلت فيه .

غير أن هناك قاعدة ذهبية يحسن أن نتذكرها عندما نبحث عن مقومات الوحدة فى شعر امرىء القيس (وفى الشعر التقليدى بصفة عامة) ؛ قاعدة قررها أرسطو منذ القدم ، هى أن الوحدة ذات أشكال ومعان متعددة . ولقد أصبح فى مقدورنا اليوم ، فى ضوء الثورات الفنية والنقدية ، أن نقدر هذه الفكرة الأرسطية حق قدرها ؛ لأننا صرنا نواجه أشكالا غير مألوفة من الوحدة . لقد أصبح فى إمكاننا مثلا أن نرى ألوانا من الوحدة تقوم على تعارض العناصر أو تجاورها أو تراكمها .

فإذا كانت القصيدة تخلو مثلا مما يسمى بالوحدة العضوية فإن هذا لا يعنى بالضرورة أنها تخلو من الوحدة على الإطلاق . ذلك أن فكرة الوحدة العضوية ترجع أصلا إلى مجال بعينه هو مجال الكائنات الحية (أو العضوية) . وهى فى هذا المجال تعنى أن الكائن (النموذجى) ينطوى على تعدد أو تنوع فى الأعضاء ، مع خضوع هذا التنوع لوحدة الكائن بوصفه كلاً . فإذا نقل هذا المفهوم إلى مجال الشعر استخدم على سبيل التشبيه والتقريب ، وفقد قدرته الأصلية على التصنيف الحاسم والتقييم . صحيح أن من الممكن أن نميز أو نؤلف من القصائد ما يقترب إلى حد بعيد من الوحدة العضوية بمعناها الأصلى ، إلا أن هذا لا يعنى بالضرورة أن هذه القصائد تمثل أغلبية القصائد الموجودة أو الممكنة ؛ أو أنها أقربها إلى ما هو نموذجى من الوجهة الشعرية ، أو أنها أكثرها فعالية أو أجودها . ولقد رأينا أن قصيدة كالمعلقة ، تتكون من مجموعة من المقاطع التى تتقلب بين أحوال وجدانية شتى . فلنقل اذن إن هذه القصيدة (وكثيرا غيرها من قصائد الشعر التقليدى) لا تتوافر فيها شروط الوحدة العضوية (بمعناها الصارم) ، إلا أنها تتمتع بوحدة مناسبة لها ، وافية بأغراضها . ذلك أن عبء الوحدة فيها لا يقع على القصيدة ككل، بل يقع على المقاطع التى تتمتع - كما سنرى فيما يلى - بتماسك داخلى ، وترابط بعلاقات تختلف من حيث نوعها ومدى إحكامها .

فبأى معنى يمكننا أن ننسب الوحدة إلى مقاطع القصيدة ؟ وما طبيعة التماسك الذى تنطوى عليه ؟ قد يقال إن المقاطع فى قصيدة كالمعلقة تشكل وحدات لأن كلا منها يتناول موضوعا (واحدا) ، كالبكاء على الأطلال ، أو مناجاة المرأة المحبوبة ، أو وصف الجواد . وهذا صحيح ، لكنه لا يكفى تفسيرا لوحدة المقاطع فى قصائد امرىء القيس . ففى رأيى أن هذه المقاطع تتضمن من العلاقات الداخلية ما يتجاوز الوحدة الموضوعية المجردة ، علاقات تمس بناء المقاطع أو نسيجها . ولقد حاولت أن أوحى بهذا التماسك فوصفت الوحدات الأساسية فى المعلقة بأنها (مقاطع) أو مشاهد . ومعنى هذا أن وحدة البناء فى حالة المقاطع ينبغى أن تلتمس فى تلك العوامل التى تجعل من كل منها مشهدا (واحدا) . لكن ينبغى أن أضيف أن وصف مقاطع القصيدة بأنها مشاهد ليس إلا من قبيل التبسيط ؛ فحقيقة الأمر أن بعض المقاطع لا ينطوى على مشاهد بالمعنى الدقيق للكلمة ، وأنها قد تتضمن - بالأحرى - صورا أو قصصا . ويترتب على ذلك أن وحدة البناء فى حالة المقاطع ليست بالضرورة ذات طبيعة واحدة ، وأنها - بالأحرى - ذات أشكال متعددة ؛ فلقد ينبغى أن تلتمس أحيانا فى وحدة الصورة التى يتضمنها المقطع (إذا كان يتضمن صورة) ، أو وحدة القصة التى رويت فيه (إذا كان يتضمن قصة) .

إن التماس وحدة القصيدة فى مقاطعها ليس بالفكرة الجديدة . فللدكتور نورى حمودى القيسى - على سبيل المثال - نظرية مؤداها أن القصيدة الجاهلية تتكون من وحدات أساسية أسماها « ألواحاً » أو « لوحات » (كلوحة الطلل ، أو لوحة الناقة ، أو لوحة الصيد)[٣٧] . ولا يتسع هذا البحث لإيفاء هذه النظرية حقها من الدراسة والتقييم ، ويكفى أن نشير إلى ما تمتاز به وما يعيبها بصفة أساسية . فالميزة الرئيسية فى هذه النظرية هى ما تتضمنه من تأكيد واضح لوحدة البناء . ذلك أن الدكتور القيسى قد حاول أن يفسر وحدة الموضوع كما تتجلى فى القصيدة الجاهلية (لا كما نفهمها فى الوقت الحاضر) ، فرأى أن هذه الوحدة لا ترتكز على الغرض المجرد بل على اللوحة أو اللوحات التى يرسمها الشاعر تحقيقا لهذا الغرض . فلقد كان على الشاعر - إذا أراد أن يمدح - أن يعالج سلسلة من الموضوعات ، كالوقوف على الأطلال ، وركوب الناقة (إلى الممدوح) ، ومطاردة الصيد ، وأن يعالج كل موضوع من هذه الموضوعات عن طريق تصميم لوحة مناسبة تتصف بخواصها البنائية والفكرية والأسلوبية[٣٨] . موضوعات القصيدة الجاهلية لاتنفصل إذن عما تتضمنه من لوحات ، ومهمة الناقد إذن هى دراسة العوامل التى أسهمت فى بناء هذه اللوحات أو تأليفها . لكن يعيب هذه النظرية أن تعميم مفهوم اللوحة على هذا النحو يوحى بأن وحدة البناء متجانسة فى جميع المقاطع ، فضلا عن أنه قد يوحى بأن المهمة الأساسية للشاعر القديم هى الوصف أو التصوير . وليس صحيحا أن جميع مقاطع الشعر الجاهلى تشكل لوحات (إلا إذا استخدمنا مفهوم « اللوحة » بأقصى درجة من المرونة والتجاوز) . فمن هذه المقاطع ما يتضمن صورا (بالمعنى

الدقيق للكلمة) ، والوحدة فى هذه الحالة ينبغى أن تلتمس فى تكوين الصورة ؛ ومنها ما يتضمن قصة ، والوحدة فى هذه الحالة ينبغى أن تلتمس فى تسلسل القصة أو تطورها ؛ ومنها مالا يتضمن صورا ولا قصصا ؛ والوحدة عندئذ ينبغى أن تلتمس فى مبدأ تنظيمى من نوع أو آخر . فإذا قررنا أن نستخدم مفهوم « اللوحة » وصفا لمقاطع القصيدة ، فإنه ينبغى أن نكون على استعداد دائم لإعادة تعريفه وفقا لمقتضى الحال ، بل إننا نحسن صنعا فى بعض الأحيان إذا نحن تحررنا إلى حد ما من سيطرة المفاهيم الوصفية والتصويرية . فسوف نرى فيما يلى أن بعض المقاطع الوصفية تستمد وحدتها من تأليف عناصرها ، لا فى إطار صورة محددة بل فى سبيل الإيحاء بجو معين ، أو حالة وجدانية ما ، أو إحداث أثر نفسى أو حسى ما ؛ وأن بعض المقاطع التى تستخدم لغة الوصف هى فى الواقع قصصية الوظيفة . وسوف نتبين بصفة عامة أن إدراك عناصر الوحدة فى غزل امرىء القيس يقتضى تأكيد عنصر الحركة والتطور ، وأن مقاطع هذا الغزل تشكل فى التحليل النهائى أطواراً فى خط قصصى متصل .

***

لابد للناقد الذى يريد أن يتبين مقومات الوحدة فى شعر امرىء القيس أن يتحلى بدرجة عالية من المرونة ، وأن يرهف أدواته النقدية بحيث يستطيع أن يواجه بها كل حالة على حدة ، لكى يكتشف بقدر الإمكان عوامل التنظيم فيها — ذلك أنه ليست هناك صيغة واحدة لتحقيق وحدة البناء . قد يحدث فى حالة مقطع ما أن يكون النسيج غير محكم ، لكن هذا لا يعنى سوءا فى الصنعة أو تراخيا فى تحقيق الهدف المرجو . فالضرورة الفنية قد تقتضى أحيانا شيئا من الإهمال فى تصميم الصورة أو قدرا من العبث ببعض عناصرها . وللتدليل على هذه الفكرة يمكننا أن ننظر فى مشهد الجواد كما يرد فى المعلقة . وقد تعمدت اختيار هذا المقطع لأن أحد النقاد قد وجد فيه دليلا على أن صور امرىء القيس تخلو من الوحدة[٣٩] . فالجواد كما صوره امرؤ القيس ليس فى رأى الناقد سوى مجموعة من الأجزاء والعضلات التى تدل على قوته وأصالته ، ولا تنم عن نظرة امرىء القيس الكلية له . والشاعر فيما يقول قد اهتم بعرض جزئيات الصورة دون النظر إليها نظرة كلية[٤٠] . ومثل هذا الرأى لابد أن يكون مثارا للشك ما إن نلتفت إلى عنصر الحركة ؛ فامرؤ القيس قد صور حصانه وهو فى حالة من الحركة العاصفة ، ولم يصف أجزاءه وعضلاته إلا من خلال خواصها وإمكاناتها الحركية . ولقد تنبه الناقد نفسه إلى هذا الطابع الحركى فى شرحه للأبيات (وإن أغفله فى تقييمه للمقطع ككل) :

«ولقد صور امرؤ القيس فرسه فى كل ما يمتاز به ، فهو فرس ضخم ، إذا انطلق وراء الوحش الأوابد قيدها فلا تستطيع الإفلات منه ؛ وهو سريع فى كره وفره ، حتى لا تستطيع أن تلحظ الفرق بين الحركتين لشدة هذه السرعة ؛ ثم هو كجلمود صخر يهوى به السيل من ذروة الجبل فيسقط منحدرا ، وإن لبده لشدة حركته لتسقط عنه وتتزلق كما تتزلق الصخرة من منحدر شديد . وهو يصب الجرى صبا فلا يثير غبارا كما تفعل بقية الخيل ؛ كما أن جوفه يغلى غليان القدر من شدته وعزمه ؛ وإذا ركبه غير المتمرس لا يستطيع الثبات عليه . ثم هو فى سرعة انطلاقه يشبه لعبة الخذروف الدوارة التى يلعب بها الصبيان ؛ إذ يصلونها بخيط موصل ليكون أدعى لسرعتها ، وهو فرس ضامر كالظبى ، قوى الساقين كالنعامة ، يجرى وكأنه الذئب ، ويقفز وكأنه الثعلب . وإذا نظرت إليه خيل إليك للمعانه وبريقه أنك تنظر إلى مداك عروس أو صراية حنظل»[٤١] .

أقول إن هذا الطابع الحركى ذاته كفيل بأن يجعلنا نتشكك فى قول الناقد إن امرأ القيس لم يصور جواده إلا مجموعة من الأجزاء والعضلات . وإذا تأملنا هذه الأبيات وما حشده الشاعر فيها من صور وتشبيهات فى ضوء تلك الحركة الطاغية ، بدأنا ندرك أن مشهد الجواد لا يخلو من بعض مقومات الوحدة ، وأن الوحدة فى هذه الحالة ينبغى أن تلتمس فى عنصر الحركة . لكن هذه الوحدة الحركية تبيح أو تقتضى شيئا من الفوضى ، وترتكز على حشد العناصر وتراكمها . لقد أراد امرؤ القيس أن يصور جواده وهو يملأ المكان كله بحركته ، ويجتاح كل شىء ويعصف بكل شىء . ومن ثم كان هناك اضطراب وهزيم محتدم ، وأجسام تهوى وتتطاير ، ولمعان ووميض . ومن ثم كان الجواد يتشكل أشكالا مختلفة ؛ فهو تارة صخرة ، وتارة ذئب ، وتارة نعامة ، الخ .

لم يحاول الشاعر أن يصور مشهدا يسوده الترتيب ، وتتكامل فيه العناصر ، وإنما أراد للمتلقى أن يرى فى حركة الجواد ما يشبه العاصفة أو الدوامة تتفجر وتتدفق وتكتسح كل شىء فى طريقها .

وإننا لنتبين كيف حاول الشاعر أن يؤثر على المتلقى بحيث يرى فى ذلك الخليط المتراكم وحدة الحركة العاصفة من عبثه بالتسلسل المكانى والزمانى ومن تصوره لعدو الجواد . فالجواد — فيما يقول امرؤ القيس — مكر مفر مقبل مدبر معا . و «معا» فى هذا السياق لا تعنى — كما رأى بعض الشراح — أن الحصان يستطيع أو يحسن الكر والفر والإقبال والإدبار[٤٢] ، وإنما تعنى أن الحصان يكر ويفر ويقبل ويدبر فى نفس الوقت ، أو أنه سريع بحيث ترى حركته خالية من التعاقب ، وبحيث يبدو كأنه يملأ بعدوه المكان كله ، وفى جميع اتجاهاته . ومن هنا كان «قيدا للأوابد» ؛ فهو لا يلاحق الحيوانات حتى يلحقها ، وإنما يأخذ

عليها كل منفذ ، ويسد عليها كل طريق ، ويداهمها من كل اتجاه . يقول امرؤ القيس إن جواده يتحرك كأنه الصخرة التي حطها السيل من عل . لكنه لا يتوقف عند هذا الحد ؛ إنه يريد كذلك أن يوحي بأن حصانه يتحرك كأنه هو السيل . من هنا كان الجواد - فيما يقول - «مِسَحّاً» ، أي يصب الجرى صبا ، و«دريرا» ، أي يدر العَدْو . إنه يريد أن يضفي على عَدْو الجواد طابع السيولة المتدفقة الكاسحة ، كأنه حركة الدوامة . ولو أن امرأ القيس كان معاصرا لنا لكان بوسعه أن يستعين بصورة المروحة الكهربائية إذ تدور بسرعة شديدة فلا نرى في أي اتجاه تدور (أمع عقرب الساعة أم ضده) ، ولا نرى أجزاءها الدوارة بما هي أجسام جامدة محددة المعالم ، وإنما نراها وقد ضاعت معالمها ، وسالت في خضم الحركة الشاملة . بيد أن امرأ القيس لم تعوزه الصورة المناسبة ؛ فقد شبه جواده بخذروف الوليد ، لأن الحصاة في هذه اللعبة تدور بسرعة فلا يرى المشاهد الحصاة ولا الخيط ، وإنما يرى الحركة الدوارة (دون أن يدرك في أي اتجاه تدور) .

حشد الصور والعبث بتسلسل الأحداث في المكان والزمان ليس إذن دليلا على انعدام الوحدة . فالوحدة التي أراد الشاعر أن يوحي بها - وحدة العاصفة أو السيل أو الدوامة - تقتضي ذلك الحشد وذلك العبث . وإذا نحن تمسكنا بمفهوم جامد للوحدة ، ورفضنا أن نتعاون مع الشاعر في جهده الخيالي ، وتباطأنا عند كل جزئية ، في حين يريد لنا أن نسبح في تياره ونتابع إيقاعه السريع ، بدا لنا مشهد الجواد مجموعة من العناصر والتشبيهات المتفرقة .

ومفهوم وحدة البناء لا يغني عن البحث في كل حالة على حدة ؛ لأن هذا النوع من الوحدة يمكن أن يتحقق في أشكال عدة وبحيل فنية شتى (من بينها حشد العناصر ، وتراكم الصور ، والعبث بالترتيب الطبيعي أو المنطقي للأشياء) . وليس في هذا المجال قيد نظري مطلق على حرية الشاعر وقدرته على الإبداع ، وقدرته على خلق النظام من الفوضى ، وابتكار أشكال جديدة من التأليف . لننظر على سبيل المثال في مقطع غزلي من رائية امرىء القيس التي مطلعها :

أحار بن عمرو كأني خمر
ويعدو على المرء ما يأتمر

فلسوف تقتضي المرونة في هذه الحالة أن نتابع حركة الشاعر في نطاق يجاوز حدود المقطع المعني مباشرة ، لكي ندرك بعض مقومات الوحدة فيه . يقول امرؤ القيس :

وإذ هي تمشي كمشي النزيـ
ـف يصرعه بالكثيب البهر

برهرهة رؤدة رخصة
كخرعوبة البانة المنفطر

فتور القيام ، قطيع الكلا
م ، تفتر عن ذي غروب خصر

كأن المدام وصوب الغمام
وريح الخزامى ونشر القطر

يعل به برد أنيابها
إذا طرب الطائر المستحر

فبت أكابد ليل التما
م والقلب من خشية مقشعر

فلما دنوت تسديتها
فثوبا نسيت وثوبا أجر

ولم يرنا كالىء كاشح
ولم يفش منا لدى البيت سر

وقد رابني قولها يا هنا
ه ويحك ألحقت شرا بشر

من الصعب لأول وهلة أن نتابع تفكير الشاعر في هذا المقطع . فهو يبدأ بوصف «هر» والإشادة بجمالها ، حتى إذا كانت الأبيات الأربعة الأخيرة انتقل فجأة إلى السرد ، فروى كيف كابد في صاحبته أطول ليالي الشتاء («ليل التمام») ، وكيف دنا منها فنالها («أو «تسداها» أي اعتلاها) . ومن الواضح أن أصحاب نظرية المواقف الغزلية الثلاث لن يجدوا صعوبة في تحليل هذا المقطع ، فسيدرجون جزءا منه في باب الغزل الوصفي ، في حين يلقون الجزء الآخر في سلة الغزل الإباحي ، وبذلك تنتهي المشكلة . لكن المشكلة لا يمكن أن تحل على هذا النحو إذا لاحظنا ما يقوله الشاعر . إنه يقول : «وإذ هي تمشي . . . » ، و «فبت أكابد . . . . » ، «فلما دنوت . . . » . هناك إذن قصة يرويها الشاعر من بداية المقطع حتى آخره ، وعلينا أن نستشف تطوراتها . وصحيح أننا لا نستطيع أن نتبين ما وقع بالتفصيل ، أو نحدد تتابع الأحداث بدقة ، لأن الشاعر آثر أن يروي قصته بإيجاز شديد ، وأن يستخدم الحذف والكناية والتأخير والتقديم . لكننا نستطيع أن نستخلص الخطوط العريضة للقصة . فالشاعر يتحدث عن ليلة من ليالي الشتاء قضاها ساهرا يكابد طول الليل ويعاني من قشعريرة القلب أو الخوف . (هل طال به الليل في انتظار موعدها ؟ وما سبب خوفه ؟ هل كان مقشعر القلب خشية أهلها - كما يقول بعض الشراح ؟[٤٣] ذلك ما لا نعرفه على وجه اليقين) . وفي تلك الليلة ذاتها كانت «هر» تمشي مشية السكران ، متثاقلة متعثرة مبهورة متقطعة الأنفاس ، وكانت رخصة ناعمة ملساء ، تتفجر بالشباب والأنوثة الخ . (ولسنا ندري أهكذا تخيلها وهي في

طريقها إلى موعده ، أم هكذا رآها بعد أن التقيا وخرجا معا إلى الخلاء ، حتى إذا دنا منها تسداها .

فإذا سلمنا بهذا التحليل وصفا عاما لبناء المقطع وتطور الأحداث ، كان معنى ذلك أن الأبيات الوصفية ليست سوى جزء من أجزاء القصة ، وأن الشاعر عندما يصف «هر» إنما يروى كيف بدت فى ليلة معينة وفى مرحلة معينة من مراحل المغامرة . ومعنى هذا أيضا أننا لا يمكن أن نفهم هذه الأبيات كما أراد لها الشاعر أن تفهم إلا فى سياق أوسع ، وهو سياق القصة التى وردت فيها .

ثم لنفحص تلك الأبيات ، ولنحاول أن نتبين سر التآلف بين لين «هر» وفتور قيامها وتقطع كلامها وتعثرها وانبهار أنفاسها وافترار ثغرها عن أسنان رطبة (طاب ريقها حتى كأنما سقيت بالمدام وماء الغمام ، وعطرت بالخزامى والبخور) . وما الرابطة التى جمعت بين هذه الأوصاف والعناصر الطبيعية (كالغمام وعطر الخزامى وتغريد الطائر فى السحر) ؟ يرى إيليا حاوى أن هذه العناصر تتمحور حول المرأة ، وتنسجم عن طريقها فى وحدة تجاوز الحس وتقترب من الحلولية والتصوف[44] . فامرؤ القيس فيما يقول «قد أوتى ، فى حدسه المبهم ، السباق ، إلى ذروة تلك الصوفية التى تبصر ما لا يبصر فيما بين النفس والمحيط الذى تتقلب فيه»[45] . بيد أن هذا التفسير لا يراعى السياق الذى ورد فيه الوصف ، وهو تلك القصة الجنسية ، ويتجاهل ما للوصف من وظيفة قصصية محددة فى سياقه هذا . فالشاعر قد صور «هر» فى مرحلة معينة من مراحل القصة ، وهى المرحلة التى تسبق لحظة الفوز وتمهد لها . وقد اختار من الأوصاف ما يعبر عن هذه المرحلة ، ومن ثم بدت «هر» بجميع أوصافها جذابة مهيأة للبذل . وليس تآلف العناصر الوصفية تعبيرا عن حقيقة وجودية مطلقة ، أو عن وعى الشاعر بوجود آصرة أساسية بين المرأة والطبيعة ، وإنما هو ناتج عن توجيه هذه العناصر وجهة واحدة للإيحاء بقرب لحظة الفوز ، وتعبير عن شعور العاشق عندئذ أن الأشياء - كل الأشياء - تحابيه وتتآمر من أجل إسعاده . وإشراك العناصر الطبيعية فى هذا المشهد يرجع فى نهاية المطاف إلى شعور امرىء القيس بأن الطبيعة عند لحظة الرضى وعندئذ فقط تصبح مكانا أنيسا وقوة تعمل لصالحه .

فإذا صح هذا التحليل كان معناه أن المقطع الذى يصف فيه الشاعر «هرا» يستمد وحدة بنائه ، أو وحدة الصورة التى وردت فيه من وظيفته القصصية أو من موقعه ودوره فى مقطع (قصصى) أكبر . وهكذا تقتضى المرونة أحيانا أن نمد أبصارنا إلى ما وراء حدود مقطع بعينه لنكتشف مقومات وحدته الداخلية . ذلك أن ما يبدو لأول وهلة مقطعا وصفيا (قائما بذاته) قد يكون فى حقيقة الأمر مقطعا قصصيا أو جزءا من قصة .

مقومات الوحدة فى غزل امرىء القيس ينبغى إذن أن تلتمس أساسا فى مقاطع القصيدة لا فى القصيدة بوصفها كلاً . فالقصيدة تتكون من وحدات أساسية ليست هى الأبيات ، ولكنها المقاطع . وفى إطار المقاطع يوجد ضرب من التماسك الداخلى أو الوحدة البنائية . إلاّ أن وحدة المقاطع لا يمكن أن تعرف تعريفا نظريا شاملا ، لأنها تتحقق فى أشكال عدة ، ولا مناص للناقد من أن يطوع مفاهيمه ويرهف أدواته النقدية لكى يتابع هذا التنوع . فلقد رأينا فى حالة المقطع الذى اقتطفناه من الرائية أن الصورة التى رسمها الشاعر لصاحبته ليس الهدف منها هو التصوير أو الوصف بالمعنى الدقيق للكلمة ، وإنما هو رواية مرحلة معينة من قصته ، وأن وحدة تلك الصورة مستمدة من وظيفتها (القصصية) فى نطاق تلك القصة .

إذا صح أن مجموعة من الأبيات الوصفية تؤدى فى الواقع وظيفة قصصية ، وأنها جزء جوهرى من قصة ، كان ذلك إيذاناً لنا بانهيار نظرية المواقف الغزلية الثلاثة . ذلك أن النتيجة التى توصلنا إليها تعنى أن ما يسمى بالغزل الوصفى والغزل القصصى الماجن يتشابكان فى إطار مقطع واحد ، ويساهمان فى بناء (قصصى) واحد . يضاف إلى ذلك أن هذه النتيجة لا ترتكز على دراسة مثال واحد ؛ فالواقع أن مقاطع الغزل الوصفى لدى امرىء القيس تشكل فى جميع الحالات أجزاء من قصص عاطفية ؛ وهى فى جميع الحالات ذات وظيفة قصصية . وقد حاولنا فيما تقدم أن ندلل على هذه النقطة بمثالين من المعلقة واللامية ، إلا أننا اعتمدنا حينذاك على ما يبدو للوهلة الأولى ، وينبغى الآن أن نتناول هذين المثلين بمزيد من التحليل ، وأن نحدد بمزيد من الوضوح ما يؤديه الغزل الوصفى من وظيفة قصصية . وإنه لمن حسن الحظ أن الشاعر فى هذين المثلين اللذين اقتطفناهما من أهم قصيدتين له يروى قصته بتفصيل أكبر مما قد نجده فى الرائية أو فى أية قصيدة أخرى ، ويتيح لنا - من ثم - أن نتبين بناء القصة العاطفية لديه على نحو أوضح .

يبدأ الشاعر قصته فى المعلقة بذكر العقبات التى كان عليه أن يتخطاها قبل أن يصل إلى صاحبته : (الأبيات من ١ إلى ٣) . ولم تكن العقبات مادية فحسب ؛ فلقد كان عليه كذلك أن يتغلب على تمنع صاحبته : (البيتان ٤ و ٥) .

حتى إذا أقنعها بأن تخرج فى صحبته ، وجاوزا بيوت القبيلة ، وصارا إلى منخفض من الأرض أحاطت به الرمال ، كانت نقطة التحول فى القصة . ونقطة التحول التى نعنيها هى تلك الالتفاتة التى حرص الشاعر على رصدها ، والتى ينبغى أن نحرص على التنبه إليها ؛ فهى تؤذن بنهاية السرد وبداية الوصف : (الأبيات من ٧ إلى ١٢) .

فيا إن تلتفت نحوه حتى تذيع فى الليل مفاتنها كأنها العرف الطيب ، وينعقد من حولها وبفضل جمالها ونظراتها وإيماءاتها محيط سحرى تبزغ فيه صور مختلفة وتتناغم فيه شتى العناصر : نسيم الصبا وريا القرنفل وبيض النعام (أو الدر أو البردى) والماء الصافى وظباء وجرة الحانيات على أطفالهن . فكأن التفاتتها تلك فعلت فعل السحر فى الطبيعة ، فاستجابت جماداً وحيواناً ، وتكشفت عن بديع أمرها ، وهيأت للعاشق جواً من السعادة الباذخة الغامرة . لكن أين بقية القصة ؟ وماذا حدث على وجه التحديد بعد أن وصل العاشقان إلى ذلك المنخفض من الأرض ؟

الشاعر يستطرد فى وصف مفصل لصاحبته : (الأبيات من ١٣ إلى ١٩) . ترى هل نسىَ الشاعر تتمة القصة ، وانصرف فى اللحظة الحاسمة عن الغزل الماجن إلى الغزل الوصفى ؟ ذلك ما يبدو للنظرة العجلى ؛ لكن حقيقة الأمر هى أن امرأ القيس قد أتم القصة بطريقته الخاصة . فقد قرر فى لحظة معينة أن يستعيض عن السرد بالوصف ، وأن يروى بقية القصة بالوصف ذاته . ففى ذلك الموضع من الأرض الذى أحاطت به الرمال تحقق للعاشق مايريد . وقد أخبرنا الشاعر بذلك عن طريق الكناية عندما أخذ يشيد بمفاتن المرأة المحبوبة . وما كان جمالها وتناغم العناصر الطبيعية من حوله إلا رمزا لما أصاب من توفيق ، وما أتيح له من سعادة . وليس أدل على أن الشاعر أراد للوصف أن يتحمل عبء الرواية فى مرحلة من مراحل القصة من أنه قد اختتم قصته بالأبيات : من ٢٠ إلى ٢٢ ، وهى أبيات تبدو كأنها نتيجة مستخلصة ، وكأن ما سبقها من سرد ووصف هو فى مجموعه مقدمات فيما يشبه البرهان . فكأنه يريد أن يقول إن صاحبته وقد انتهيا إلى ذلك المنخفض من الأرض ، قد فتنته وأسرته ، وأن أحدا مهما كانت رجاحة عقله (مهما كان «حليما») لا يمكن أن يراها فى امتدادها وتمام طولها وروعة شبابها ، دون أن يهيم بها ، فما باله هو - امرؤ القيس - وقد أفنى شبابه فى عمايات الصبا ، ونال ما نال من عطايا وراء تلك التلال ؟

فى اللحظة الحاسمة ينتقل الشاعر من السرد بصيغة الماضى إلى الوصف بصيغة المضارع ، ويعدد مفاتن محبوبته . وبذلك يؤدى الوصف وظيفته الفنية فى هذا السياق القصصى على نحو فعال . فلقد استطاع الشاعر بهذه الطريقة أن يحيى ذلك الموقف الحاسم ، وأن يعرضه على المتلقى إبان حدوثه . وهو وإن كان قد اختار ألا يروى ما حدث صراحة ، قد تمكن بهذه الكناية ذاتها من أن يوحى بعظم ما حدث وروعته . وما كان استطراده فى الوصف وتعداد المفاتن إلا تأكيدا لعظم ما أعطى .

ولو أننا انتزعنا الغزل الوصفى من سياقه القصصى ، ونظرنا إليه مجردا من وظيفته القصصية ، لتحول بين أيدينا إلى مجموعة من الأبيات التى لا تصلح لشىء إلا أن تقدم إلى تلاميذ المدارس بوصفها نماذج للتشبيه . فمن الواضح أن الأوصاف التى يعددها امرؤ القيس لا تؤلف صورة متكاملة ، إلا أنها فى إطارها القصصى تكتسب نوعا من الوحدة ناتجا عن أنها قد وجهت جميعا إلى تحقيق غاية واحدة . فهى فى هذا الإطار لا ترمى إلى تكوين صورة للمرأة المحبوبة بقدر ما ترمى إلى الإيحاء بموقف معين ، والتعبير عن شعور معين ؛ موقف الشاعر فى مرحلة الفوز ، وشعوره وقد وجد الحسن والحب أخيرا فى متناول يده ، فمضى يقلب بصره فيما أتيح له من نعم دون منطق إلا منطق الانبهار والنشوة ، شأنه فى ذلك شأن مكتشف الكنز ، لا يستطيع لأول وهلة أن يكون فكرة كاملة عنه ، لتتوزع بصره بين فرائده . وامرؤ القيس يفيض فى استعراض مفاتن صاحبته لأنه وقد استعاد ذلك الموقف ، يريد أن يحيا لحظة الفوز مرة أخرى ، ويطيل أمدها ، ويتشبث بها .

فإذا انتقلنا إلى اللامية وجدناه يروى قصة مشابهة وإن لم يتقيد فى هذه الحالة بالترتيب الزمنى للأحداث ، وإنما يبدأ القصة من نهايتها ، أى من مرحلة الفوز : (الأبيات من ٣ إلى ١٠) . ثم يعود بذاكرته إلى بداية المغامرة ، فيصف ما واجه فى سبيل الفوز من عقبات ، وما أبدته صاحبته من تمنع : (الأبيات من ١١ إلى ١٤) . وهو حريص بعد ذكر الرحلة الليلية ومواجهة التوبيخ والتمنع على أن يسجل نقطة التحول فى المغامرة : (البيتان ١٧ و١٨) .

ورواية الأحداث على هذا النحو لا ينبغى أن تحجب عنا البناء الأساسى للقصة ؛ فهو لا يختلف عن بناء القصة فى المعلقة . هناك أولا ما واجه العاشق من عقبات ومقاومة ؛ ثم تأتى نقطة التحول ، ومن ثم تتجه القصة نحو غايتها المنشودة . فإذا كانت خاتمة القصة أو مرحلة الفوز - وهو ما بدأ به الشاعر فى اللامية - حل الوصف محل السرد ، وعبر الشاعر عن الأحداث بالكناية . ومن ثم كانت صفات مثل لطف الخصر («لطيفة طى الخصر») وطيب الرائحة («غير متفال») . بل إن الشاعر فى أقصى درجات صراحته - عندما يقول مثلا «يضىء الفراش وجهها لضجيعها» - يتمسك بلغة الوصف والتقرير ، ويحمل عباراته الوصفية مهمة رواية الأحداث . والشاعر هنا لا يورد الأوصاف كيفما اتفق ، وإنما يتخير منها ما يوحى بالتآلف والتناغم . فصاحبته رقيقة كأنها النقش فى صورة («خط تمثال») ، وهى تشع كالمصباح ، والحلى على صدرها تتوقد كالجمر الذى تعهده المصطلى بأفضل الوقود وحابته الرياح . فإذا تساءلنا عن سر هذا التآلف لم نجد فى الأمر سرا سوى الغاية القصصية التى سخرت الأوصاف لخدمتها . ذلك أن هذه الأوصاف توحى فى مجموعها

بما أتيح للعاشق من توفيق وسعادة ، وتؤلف جوا أثيريا مليئا بالدفء والنور والأنس .

تلك إذن طريقة من طرق امرىء القيس فى رواية مغامراته ؛ ففى اللحظة التى يشتد فيها تشوق المتلقى إلى معرفة ما حدث ، يعمد الشاعر إلى تعداد مفاتن صاحبته ، والتغنى بجمالها ورقتها ونورها . وهو فى هذه اللحظة لا يستخدم الوصف عنصرا مساعدا فى الفن القصصى لرسم معالم الشخصيات أو لإحاطة الأحداث بجو من الإيحاءات ، بل يستخدمه أسلوبا رئيسيا فى الرواية ، ليخبر المتلقى بالكناية عما حدث . والواقع أن هذه الوظيفة القصصية الأساسية للغزل الوصفى تتجلى فى المعلقة وفى اللامية على نحو أدق وأوضح مما يحدث فى الرائية . فالوصف فى هذه القصيدة الأخيرة قد استخدم للإيحاء بمرحلة التهيؤ للبذل ، فى حين أنه استخدم فى القصيدتين الأخريين لرواية حادثة محددة ، هى حادثة الفوز ذاتها .

عندما نقرأ الغزل الوصفى لدى امرىء القيس بوصفه جزءا من قصص مغامراته ، ندرك أن تغنى الشاعر بجمال جبينه ، وبما تبثه من دفء ونور ، وبما تتسم به من رقة وحنان ، ليس محاولة لرسم صورة مجردة للمرأة أو لتمجيد الجمال الأنثوى فى أكمل صوره ، وإنما هو تعبير عن بعض الجوانب الأساسية فى تجربة حية . وهى تجربة جنسية ، لولا أننا ندرك الآن أن جنسية امرىء القيس أو مجونه ظاهرة معقدة .

فكيف يمكننا أن نصف هذه الظاهرة المعقدة ؟ وما المرامى البعيدة لقصص امرىء القيس (إذا لم يكن مجونها البادى أهم ما فيها) ؟ من الملاحظ أن هذه القصص تخضع لصيغة أساسية مشتركة ؛ فهى أساساً محاولة للفوز بالمرأة ، برغم العقبات التى تحيط بها . فالعاشق فى مثل هذه القصة لايصل إلى صاحبته دون أن يغالب عقبات من نوع أو آخر ؛ فإذا وصل إليها انفتح له ذلك المحيط السحرى الذى يسوده التآلف ، ويشيع فيه الدفء والنور . وإذا كان هذا هو لب القصة ، فإنها - فيما يبدو - معركة يخوضها الشاعر على صعيد الخيال ليتمكن فى نهاية المطاف من أن يتحرر من غربته . الشاعر فى هذه المعركة يتغلب على العقبات ليفوز بالمرأة ، ويستغرق فى المتعة . لكن المتعة فى هذا السياق ليست هدفا حسيا خالصا ؛ فلقد رأينا فيما تقدم ما للهو والمتعة من أهمية خاصة فى حياة امرىء القيس . فهو قد نشد فيهما ما يعوضه عما فقد فى حياته الأسرية المتصدعة . وهو لم يستطع أن يستقر فى حياة المتعة لأن أباه (الذى ضيعه صغيرا) حمله عبء الثأر له وبناء ملكه المنهار ، وأرسله يضرب فى الآفاق مثقلا بمهمة غريبة على نفسه . فلنقل إذن إن الشاعر فى قصصه الغزلية يحقق ماعجز عن تحقيقه على أرض الواقع ؛ فهو فى هذه القصص يتغلب على كل مايحول دونه وحياة المتعة ، ويتخلص من مسئولياته وأعبائه ، ويحقق نفسه . أولنقل بلغة التحليل النفسى إن امرأ القيس يواجه فى تلك العقبات مبدأ الواقع أو عنصر الرقيب : يواجه ضميره وشعوره بالمسئولية ، ويستحضر شبح أبيه ليطرده ، وبذلك يتاح له أن ينعم بالاستقرار والأنس .

لسنا ننكر أن مواجهة العقبات فى الطريق إلى المرأة بوصفها صيغة فنية تعكس أوضاعا اجتماعية ، كانت سائدة فى عصر امرىء القيس . وليس من المستبعد أن يكون لهذه الصيغة أصول فى التقاليد الشعرية أو الفنية التى ورثها الشاعر . بيد أن هذه الاعتبارات لاتكفى لتفسير قصص امرىء القيس ؛ ولن يكون تفسيرنا وافيا دون أن نراعى ما لتلك الصيغة من دلالات خاصة فى تجربته . لقد كانت مواجهة العقبات فى مجال الحب جزءا من طريقته فى الحياة . لأنه كان يحيا على هامش الحياة الاجتماعية ، وكان يطلب النساء (على الأقل النساء اللواتى يثرن خياله) من موضع يقع خارج نطاق المجتمع ، وكان باعترافه يسطو على نساء الآخرين . وحتى إذا افترضنا أن قصص امرىء القيس كانت من نسج خياله ، فلا أقل من أن نسلم بأن ماتخيله جاء متفقا تماما مع طريقته فى الحياة ، وبأنه كان - إلى هذا الحد - صادقا مع نفسه ، معبرا عن حالته . غير أن النقطة الحاسمة فى هذا المجال هى أن دراسة ماقاله الشاعر (بصرف النظر عما حدث وما لم يحدث فى الواقع) تبين أن المتعة فى نظره لايمكن أن تتحقق دون نزاع ، وأنها عندما تتحقق تقترن بزوال الوحشة وسيادة التآلف والرضى عن النفس وعن العالم .

العقبات فى غزل امرىء القيس ليست مجرد إطار خارجى للقصة . فهى لاتقتصر على تلك الموانع التى تقف على هامش الأحداث (كالليل والحراس وأهل الحى والسمار والوشاة والعاذلين والناصحين) ، وإنما تتغلغل فى صميم الأحداث ، وتنازع العاشق فى موقف الحب ذاته . فالشاعر لم ينس فى قصة «هر» - على إيجازها وبرغم انتصاره الكامل فيها - أن يشير إلى (غياب) الرقيب :

فلما دنوت تسديتها
فثوبا نسيت وثوبا أجر
ولم يرنا كالىء كاشح
ولم يفش منا لدى البيت سر

وهو فى إحدى قصص المعلقة يجعل طفل المرأة الرضيع منافسا له فيها:

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع
فألهيتها عن ذى تمائم محول
إذا ما بكى من خلفها انحرفت له
بشق وشق عندنا لم يحول

ولقد رأينا فى القصة التى اقتطفناها من اللامية كيف يواجه العاشق زوج العشيقة فى جو مشحون بالغضب والعنف . وإذا كان الشاعر قد صور الزوج منزويا فى ركنه المظلم ، مختنقاً بغيرته وشعوره بالعجز ، فإن صورة العاشق (الغالب) بدورها لاتنم عن الطمأنينة أو الثقة . فهو نهب لرغبة عارمة فى سحق غريمه ، وهو لا يستطيع أن ينام إلا مضاجعا سيفه وسهامه («ومسنونة زرق كأنياب أغوال») ، وهو يكاد يكون هاذيا فى الأبيات من ٢٠ إلى ٢٤ .

هناك إذن معركة خيرية يخوضها الشاعر فى مجال المتعة ذاته . فإذا قيل فى تفسير هذه الظاهرة إن امرأ القيس يتفنن فى ذكر ما واجه من عقبات ليكون انتصاره فى النهاية أكبر وأدعى إلى الفخر والتباهى ، كان الرد على ذلك أن نغمة الفخر فى غزل امرىء القيس واضحة ، لكنها ليست النغمة الغالبة . فتباهيه (فى اللامية بصفة خاصة) يشى بقلقه ، وانتصاره فى النهاية لايؤدى إلى حالة من الزهو ، وإنما يؤدى إلى التغنى بالجمال والسعادة والاستسلام للنشوة .

لايكاد العاشق يفوز بصاحبته حتى يسلم لها القياد ، وينطوى فى محيطها السحرى . فهو فى قصة «هر» لايكاد «يتسداها» حتى تذهب بفؤاده وتنسيه ثيابه :

فلما دنوت تسديتها
فثوبا نسيت وثوبا أجر[٤٦]

وهو فى اللامية يروّض صاحبته ليصبح هو المعشوق :

وصرنا إلى الحسنى ورق كلامنا
ورضت فذلت صعبة أى إذلال
فأصبحت معشوقا وأصبح بعلها
عليه القتام سىء الظن والبال

ذلك أن المرأة فى حالة الرضى تتحول إلى كائن رائع ، وتصبح قوة يلوذ بها العاشق فتحتويه وترفع عنه شعوره بالمسئولية . فمن الصور التى ماتزال تتردد على نحو أو آخر فى غزل امرىء القيس ، صورة المرأة كشجرة مورقة جنية :

فقلت لها سيرى وأرخى زمامه
ولا تبعدينى من جناك المعلل
(المعلقة)

وفرع يغشى المتن أسود فاحم
أثيث كقنو النخلة المتعثكل
(المعلقة)

فلما تنازعنا الحديث وأسمحت
هصرت بغصن ذى شماريخ ميال
(اللامية)

شجرة يشدها إليه فتميل وتغمره بعطاياها ! فهو منها فى نهاية الأمر فى موقف المتلقى ، بل إنها لترده أحيانا إلى موقف الطفل . فهى فى القصة التى اقتطفناها من المعلقة ذات نظرة تشبه نظرة البقرة الأم :

تصد وتبدى عن أسيل وتتقى
بناظرة من وحش وجرة مطفل

وهو يتقاسم حبها مع طفلها الباكى فى قصة أخرى من القصيدة نفسها ، ويشبه جسمها (أو عجزها) فى اللامية بالكثيب الذى يلعب عليه طفلان فيكتنفهان بتحسسه لليونته وسهولته :

كحقف النقا يمشى الوليدان فوقه
بما احتسبا من لين مس وتسهال

العقبات التى يواجهها الشاعر على صعيد الخيال ليست إذن إطارا خارجيا للمغامرة ، وليست مجرد حيلة لإبراز قدرته . فهى تتغلغل فى صميم الأحداث ، وتلح عليه ، وتتهدد سعادته ، وتثير قلقه وحنقه . إنها تمثل ضغط الواقع عليه . وهو إذ يتغلب عليها لا يعنيه أن يفخر بغلبته ، بقدر ما يعنيه أن يتغنى بذلك المحيط السحرى الذى تفتحه له المرأة ، وباستسلامه للسعادة الجارفة . وهو فى هذا الوضع يتحرر من غربته ؛ ففيه يعطى كل نعم الحب ، وتتضافر الأشياء على إسعاده ، ويرتفع عنه الشعور بالمسئولية .

وامرؤ القيس لم ينس فى قصصه أن يصور نفسه فى موضع الغريب الذى يجد فى صاحبته أمانا من غربته . فهو فى بداية القصة ذلك العاشق الذى يتسلل فى جنح الظلام خشية القتل ، لهفاناً إلى لقاء حبيبته ، حتى ليتوهم أنه يرى نيرانها ، مستأنسا بالنجوم :

تنورتها من أذرعات وأهلها
بيثرب أدنى دارها نظر عال
نظرت إليها والنجوم كأنها
مصابيح رهبان تشب لقفال

فإذا انتهى إليها وجد عندها نورا وأنسا :

يضىء الفراش وجهها لضجيعها
كمصباح زيت فى قناديل ذبال
كأن على لباتها جمر مصطل
أصاب غضى جزلا وكف بأجذال
وهبت له ريح بمختلف الصوى
صبا وشمال فى منازل قفال

أو كما يقول فى المعلقة :

تضيء الظلام في العشاء كأنها
منارة ممسى راهب متبتل

ولما كان نورها كالنار التي يهتدى بها العائدون من السفر ، فقد صار امرؤ القيس في رحلته الليلية إليها في وضع المسافر العائد ، وأصبحت رحلته عبر الظلام والحراس كعودة المسافر إلى منزله . وهكذا نرى ما في قصص امرىء القيس الماجنة من تعقيد . فالشاعر في هذه القصص الجنسية يتخطى الحواجز والموانع ليتخلص من الأعباء التي شردته ، وليجد على صعيد الخيال مسكنا لم يجده في الواقع .

***

بقى أن نحدد موضع المقدمات الطللية من غزل امرىء القيس ككل . وهنا نواجه مشكلة صعبة . ففى حين يتشابك الغزل الوصفي والغزل الماجن في قصة يروى فيها الشاعر إحدى مغامراته العاطفية بما فيها من أحداث وصراع وشهوات ، يبدو الغزل الطللي مكتفيا بذاته ، مستقلا عما عداه . فهو يحتل من القصيدة مقدمتها ؛ وهو يدور في إطار زماني ومكاني صارم ، هو إطار مواجهة الديار الدارسة . وهو يتسم بطابع التجريد والنموذجية ؛ لأن صورة المرأة فيه تبدو مجردة من سماتها الحسية والفردية .

مشكلة صعبة ، إلا أنها لا تستعصى على الحل . ففى رأينا أن امرأ القيس قد وجد في الغزل الطللى - برغم تجريده - مجالا ملائما لتأكيد اهتماماته الشخصية . واستطاع أن يضمن هذا الإطار بذور تجاربه ، وأن يجعله بداية حقيقية لقصصه الغزلية ، وتعبيرا عن مرحلة من مراحل تطورها . وللتدليل على هذا الرأى نبدأ بالنظر في الأبيات التالية :

غشيت ديار الحى بالبكرات
فعارمة فبرقة العيرات
فغول فحليت فنفء فمنعج
إلى عاقل فالجب ذى الأمرات
ظللت ردائى فوق رأسى قاعدا
أعد الحصى ما تنقضى عبراتى
أعنى على التهمام والذكرات
يبتن على ذى الهم معتكرات
بليل التمام أو وصلن بمثله
مقايسة أيامها نكرات

استطاع امرؤ القيس في هذه الأبيات أن يحقق درجة رفيعة من التجريد . فهو قد حدد مواقع الديار بين عدد من المواضع دون أن يصف معالم هذه الديار إلا بالإشارة العابرة (فالبرقة مثلا أرض فيها حجارة ورمل ، والعيرات هى مواضع الحمر الوحشية) .

ثم انتقل إلى وصف حزنه بإزاء الديار الدارسة . هاهنا إذن تعبير موجز غاية الإيجاز عما هو جوهرى وفقا لتقاليد الغزل الطللى . غير أن الشاعر في البيت الثالث - إذ يصف حاله وقد جلس مظللا رأسه ، مطلقا لدموعه العنان - يعبر تعبيرا رائعا عن حزنه الساحق ، ويفجر ما يشبه الطاقة المكتومة . فإذا أضفنا إلى ذلك تلك الموسيقى التى تمثلت في قافية التاء المجرورة بعد الألف الممدودة ، والتى تعبر خير تعبير عن الزفرات والحسرات ، أدركنا أن التزام الشاعر في البيتين الأولين بالإيجاز الشديد ، واقتصاره على تعداد أسماء الديار ، يخفى قصة طويلة حافلة ، وشعورا فادحا بالفجيعة ، لولا أنه ترك للمتلقى أن يتخيل ما حدث ، وأن يقدر عظم تلك الفجيعة عن طريق صمته ذاته ، بل قد يبدو أن امرأ القيس إذ يعدد أسماء تلك المواضع موضعا موضعا ، إنما يروى بطريقة ضمنية ما حدث عند الديار ؛ فقد أخذ ينتقل ببصره من مكان إلى مكان ، ومضى يتصفحها ويستنطقها ويستغيث بها موضعا موضعا ، حتى إذا غلبه اليأس انهار باكيا واستسلم للحزن الساحق .

لقد حقق الشاعر في هذه المقدمة درجة من التجريد لعله لم يحققها في أية قصيدة أخرى . فهو لم يصرح بقصته مع الديار أو مع أهلها ؛ بل لقد امتنع عن الإشارة - حتى الإشارة - إلى من رحل عن الديار ، وترك لغيابهم (أو لغياب حبيبته إذا شئنا الدقة) ولصمته عن ذكرهم (أو ذكرها) أن يحدث تأثيره . يضاف إلى ذلك أن هذه المقدمة لا يتلوها في القصيدة التى وردت بها أى غزل . ومع ذلك فإن الشاعر لا يتركنا في شك من أنه يصدر عن تجربة خاصة ، وأن لديه قصة محددة (يريد للمتلقى أن يتخيلها وأن يقدر آثارها) . وقد نجح الشاعر في تحقيق هدفه هذا عن طريق إيجازه ذاته . لنقل - إذا شئنا الدقة - إن نجاحه يرجع إلى أننا نستطيع أن نراه يمارس عملية التجريد ، ونشعر بجهده في هذا المجال . فنحن نلاحظ في البيت الثالث (بعد مرحلة الصمت الكامل) كيف غلب على أمره ، وتفجرت القصة في سيل من الدموع . ثم نراه وهو يستغيث بصاحبيه (الذى أخفاه حتى هذه اللحظة) أن يعينه :

أعنى على التهمام والذكرات
يبتن على ذى الهم معتكرات
بليل التمام أو وصلن بمثله
مقايسة أيامها نكرات

بل إننا نتبين من هذين البيتين أن القصة التى يصدر عنها امرؤ القيس ذات جذور وأبعاد تجاوز نظريا حدود المقطع الذى نحن بصدده ، وتخرج عن نطاق الغزل الطللى (بصفة عامة) . فالشاعر في هذين البيتين يتحدث عن همومه الليلية ؛ ونحن نعرف أن هذه الهموم لا ترتبط بالوقوف على الأطلال ، وأنها لا

تتعلق إلا بامرىء القيس وحده . فلقد رأيناه يتحدث عنها فى المعلقة خارج المقدمة الطللية ، كما رأيناه فى الرائية يشير إلى قلقه ومخاوفه فى سياق قصته مع هر .

فإذا انتقلنا الآن إلى القصائد الثلاث التى اخترنا منها أمثلتنا الرئيسية (وهى المعلقة واللامية والرائية) ، وجدنا الدافع إلى تأكيد التجربة الشخصية يقوى ويتطور ويتبلور . فالشاعر فى مقدمات هذه القصائد الثلاث لا يكتفى بالتلميح إلى قصة حبه بصفة عامة ، وإنما يصرح ببعض مميزاتها وتفاصيلها الدقيقة ، فضلا عن أنه ينتقل بعد المقدمة الطللية إلى روايتها بحرية كاملة .

يقول الشاعر فى مقدمة المعلقة :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول وحومل
فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها
لما نسجتها من جنوب وشمأل
ترى بعر الآرام فى عرصاتها
وقيعانها كأنه حب فلفل
كأنى غداة البين يوم تحملوا
لدى سمرات الحى ناقف حنظل
وقوفاً بها صحبى على مطيهم
يقولون لا تهلك أسى وتجمل
وإن شفائى عبرة إن سفحتها
وهل عند رسم دارس من معول
كدينك من أم الحويرث قبلها
وجارتها أم الرباب بمأسل
ففاضت دموع العين منى صبابة
على النحر حتى بل دمعى محملى

هناك امرأة بعينها تحتل المكانة الأولى من اهتمام الشاعر . وهو يجردها من صفاتها الفردية عندما يقول «ذكرى حبيب» (لا حبيبة) ، وعندما يقول «كأنى غداة البين يوم تحملوا» (بصيغة الجمع) . والشاعر يصدر إذن عن تجارب خاصة (واقعية أو خيالية) يصوغها فى صورة مجردة . غير أنه لا يفوته أن يضمن هذه الصورة ذاتها ما يذكرنا بخصوصية تجاربه . فهو عندما يقول «كدينك من أم الحويرث قبلها – وجارتها أم الرباب بمأسل» ، ويتحدث عن حبيبته بضمير الغائب ، يذكرنا فى الوقت نفسه بأن حبيبته هذه امرأة من لحم ودم ، وأن له معها قصة تضرب بجذورها فى أرض الواقع (فهى تلك المرأة التى أحب من قبلها «أم الحويرث» وجارتها «أم الرباب») ، كما يذكرنا بأننا مازلنا فى نهاية المطاف بصدد امرىء القيس ذاته (صاحب الصبوات والمغامرات) .

فإذا انتهت المقدمة الطللية وجه الشاعر اهتمامه إلى تجربته الشخصية بتفاصيلها وأحداثها الحية ، وروى ما وقع له مع حبيبته تلك (الحبيبة نفسها التى بكاها فى المقدمة) فى قصة غزلية :

ألا رب يوم لك منهن صالح
ولا سيما يوم بدارة جلجل
ويوم عقرت للعذارى مطيتى
فيا عجبا من رحلها المتحمل
يظل العذارى يرتمين بلحمها
وشحم كهداب الدمقس المفتل
ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة
فقالت لك الويلات إنك مرجلى
تقول وقد مال الغبيط بنا معا
عقرت بعيرى يا امرأ القيس فانزل

والحبيبة هنا ليست «الحبيب» الذى رحل ، أو «الأحباب» الذين تحملوا ، وإنما هى «عنيزة» ، فتاة من بين تلكم الفتيات اللائى عقر لهن ناقته وأطعمهن من لحمها يوم «دارة جلجل» ، وهى تلك التى اقتحم هودجها – إلى آخر القصة .

وإنا لنلاحظ تطورا مماثلا فى اللامية والرائية ؛ فهو يقول فى مقدمة القصيدة الأولى (التى نقتصر عليها بغية الإيجاز) :

ألا عم صباحا أيها الطلل البالى
وهل يعمن من كان فى العصر الخالى
وهل يعمن إلا سعيد مخلد
قليل الهموم ما يبيت بأوجال
وهل يعمن من كان أحدث عهده
ثلاثين شهرا فى ثلاثة أحوال
ديار لسلمى عافيات بذى خال
ألح عليها كل أسحم هطال
وتحسب سلمى لا تزال ترى طلا
من الوحش أو بيضا بميثاء محلال
وتحسب سلمى لا تزال كعهدنا
بوادى الخزامى أو على رس أوعال

هنا يوجه الشاعر الاهتمام إلى الديار لكى يحوله بلطف إلى نفسه . فهو لا يكاد يلقى بالتحية على ديار «سلمى» ، ويدعو لها بالنعيم حتى يسألها : وكيف يمكن لمن تغيرت به الحال وتفرق عنه الأهل والأحباب أن ينعم بالمنامة ؟ وهل يمكن لأحد أن يحظى بالنعيم إلا من حالفه الجد وقلت همومه وخلا ليله من المخاوف ؟! وكيف يسعد من لم ينعم بالسعادة إلا لثلاثين شهرا منذ ثلاثة

أعوام ؟ وهكذا يتحول الحديث عن الديار وما آلت إليه ، إلى الحديث عن مصير الشاعر العاشق (فى وحدته وحرمانه من الحب ومخاوفه الليلية) ، وعن قصة محددة (وقعت أحداثها فى فترة معينة ولمدة معينة) . ثم ينقطع الحديث إلى الديار وعنها تماما لينصرف إلى هذه القصة وإلى بطلتها . والشاعر فى هذه المرحلة يورد من الصور والإشارات ما يدل على طبيعة العلاقة . فهو عندما يشير إلى ليالى الحب مع سلمى ، وإلى جيدها غير العاطل من الحلى ، يوحى بأن «سلمى» يمكن أن تكون موضوعا لإحدى مغامراته الليلية . وهو لا يلبث أن يحقق وعده ، فينتقل (بعد المقدمة الطللية) إلى رواية قصته مع «سلمى» ؛ وهى تلك القصة التى عرضنا لها من قبل ، والتى يبدؤها بقوله :

ألا زعـمـت بـسـبـاسـة الـيـوم أننى
كـبـرت وألا يحسن الـلـهـو أمـثـالى

ومعنى هذا أن «سلمى» التى يحن إليها فى المقدمة الطللية ، ويردد اسمها (كأنما يناديها) على مشهد من الديار الدارسة ، ويراها بعين خياله أينما قلب طرفه ، هى نفسها المرأة التى نالها برغم أنف زوجها[٤٧] . وإذا كان الانتقال من المقدمة الطللية إلى القصة الغزلية طبيعيا ، فلأن الشاعر قد ضمن المقطع الأول بذور القصة ومهد لها . فالليلة التى يروى أحداثها فى القصة تساق مثالا على «ليالى سلمى» فى المقدمة ؛ والمخاوف الليلية فى المقدمة تعود إلى الظهور فى صلب القصة متمثلة فى ذلك الصراع الرهيب الذى يخوضه الشاعر للفوز بسلمى . وإذا كانت سلمى «تريه» فى المقدمة ثغرا مستوى الأسنان («منصبا») ، وجيدا كجيد الظبى (غير عاطل من الحلى) ، فإنها تكشف فى القصة عما خفى من جمالها ؛ وحليها التى ذكرت على نحو غير مباشر فى المقدمة تتوقد فى القصة كأنها الجمر .

لاتوجد إذن هوة فاصلة بين ما يقوله امرؤ القيس فى المقدمات الطللية وبين بقية غزله . فالشاعر يضمن هذه المقدمات ، على الرغم من تجريدها ، بذور تجاربه الشخصية ، وبدايات قصصه الغزلية . فهناك قصيدة كالتائية لا يتلو المقدمة الطللية فيها أى غزل ، غير أن هذه المقدمة تنطوى على قصة عاطفية كامنة ، وإن كانت تتحفز للظهور ، وتكاد تجاوز حدود الوقوف على الأطلال . وهناك قصائد أخرى (كالمعلقة واللامية والرائية) يتم فيها بالفعل تطوير القصة بعد المقدمة الطللية . والقصة فى هذه الحالة (بكل ما تتضمنه من وصف وسرد) امتداد طبيعى للمقدمة ؛ فالشاعر يروى فيها بالتفصيل ما تذكره المقدمة (بصفة عامة) على مشهد من الديار ، ويسترجع سعادته المفقودة ويحيا من جديد (على صعيد الخيال) ما كان له مع الحبيب الغائب .

بل إن من الممكن أن نقول إن المقدمات الطللية فى قصائد امرىء القيس ترتبط ارتباطا وثيقا ببقية غزله بحكم تجريدها ذاته . فهى ليست مجرد أبيات يصدر بها قصائده لإرضاء التقاليد على نحو شكلى ، وإنما يبدو أنه وجد فيها مجالا ملائما لتحقيق ذاته ، ولعرض جانب مهم من تجربته . فهو لا ينظم مقدماته الطللية إلا انطلاقا من تجربة معينة (واقعية أو خيالية) ، ويستغل الاطار الصارم للغزل الطللى ليعرض هذه التجربة من موقف معين هو انقضاء السعادة وغياب من يحب . ونظرا لأن هناك تجربة حية يصدر عنها الشاعر ويحاول أن يطوع التقاليد للتعبير عنها ، فإننا لانجد فى مقدماته الطللية صورا ، مجردة ، وإنما نشاهد عملية التجريد إبان حدوثها ؛ فنلاحظ الإطار الصارم يتسع تارة لاستقبال التجربة ليضيق بها تارة أخرى ، ونرى الدافع إلى التحفظ والصمت يفسح الطريق للأسى المتفجر والبوح . ومن ثم كانت روعة الغزل الطللى فى شعر امرىء القيس .

لقد كان الغزل الطللى جزءا من تجربة الشاعر الحية . وليس معنى هذا فى المقام الأول أن الناس فى عصره كانوا يقفون على الأطلال ، أو أنه هو نفسه كان يفعل ذلك ؛ وإنما معناه أساسا أن امرأ القيس وجد لهذا الوقوف معنى فى حياته الخيالية ، وأنه رأى فيه مجالا للتعبير عن نفسه . وليس من المستغرب فى الواقع أن يتحقق هذا التوافق البديع بين التقاليد وذات الشاعر ، لأن صورة المكان الخالى من الأحباب تعبر خير تعبير عن غربته وشعوره بالوحشة ، وتجسم وعيه الحاد بأن الحب - كما عرفه - لابد زائل ، وبأن حظه فى الحب لابد أن يكون فى نهاية المطاف حظ الخاسر .

وهكذا تنهار نظرية المواقف الغزلية الثلاثة تماما . لقد أثبتنا أولا أن الغزل الوصفى يؤدى دورا جوهريا فى قصص امرىء القيس («الماجنة») ، لأنه يقوم مقام السرد فى مرحلة منها . ومن ثم كانت قصصا يتكامل فيها الوصف والسرد ، ويحسن أن تسمى قصصا غزلية أو قصصا جنسية (على أن يفهم الجنس بوصفه ظاهرة معقدة ملائمة لحالة الشاعر) . ثم أثبتنا أن الغزل الطللى يمهد لهذه القصص ؛ لأنه يفترضها ، وينطوى على بذورها ، ويتضمن الدافع إليها . فإذا كان الشاعر يواجه فى المقدمة الطللية نهاية حبه وغياب من أحب ، فإنه يحاول فى القصة أن يحيى الماضى ويسترجع السعادة المفقودة . والقصة الغزلية إذن امتداد طبيعى للوقوف على الأطلال ؛ لأنها (أى القصة) تنطوى على دافع جارف نحو إحياء الماضى ، ورغبة مستميتة فى استحضاره والتشبث به والاستقرار فيه . ومن هنا كان الشاعر يتوقف فى مرحلة من مراحل القصة عن السرد ليصف حبيبته بلغة المضارع ، وليعدد مفاتنها كأنها ماثلة أمام عينيه . والمقطع الوصفى يبدو إذن بارزا محددا فى التيار القصصى ، إلا أن هذا

التميز ذاته ضرورة فنية فى إطار القصة ؛ فالشاعر فى هذا السياق يروى بعض الأحداث بلغة الوصف ليحياها من جديد .

من السهل أن نلاحظ أن امرأ القيس يقف على الأطلال ، ويصف المرأة ، ويروى مغامراته معها ؛ لكن هذه الملاحظة السطحية لا ينبغى أن تتخذ أساسا لتقسيم غزل امرىء القيس إلى مجموعات من الأبيات التى تندرج تحت أنواع أو مواقف ثابتة جامدة مستقلة . فهذه «الأنواع» أو «المواقف» ليست فى حقيقة الأمر إلا أطواراً متشابكة فى خط قصصى متطور . وصحيح أن كلا من هذه الأطوار يستقل بمقطع خاص به ، إلا أن تميز كل طور أو مقطع لا يمكن أن يعرف فى التحليل النهائى إلا بالإشارة إلى علاقاته بالأطوار أو المقاطع الأخرى ، وإلى وظيفته فى البناء القصصى .

وكذلك تنهار نظرية القائلين إن الشعر العربى التقليدى يخلو من الوحدة لأنه يفتقر إلى الوحدة العضوية . فللوحدة أشكال عدة ، وقصائد امرىء القيس - أو بعضها على الأقل - تتصف بالوحدة بقدر ما تتضمنه مقاطعها من تماسك ، وما يقوم بينها من علاقات . وليس أدل على هذه الوحدة من مقاطع الغزل فى شعر امرىء القيس ؛ فهى تتشابك بحكم بنائها ذاته فى قصص واحدة .

الهوامش

(١) مما يلاحظ فى هذا الصدد أن الدكتور سعد دعبيس قد خصص كتابا بعنوان « تيارات معاصرة فى التراث العربى » ، الجزء الأول (القاهرة ، ١٩٦٨) لتقصى بعض التجارب المعاصرة - ومن بينها تجربة الغربة - فى الشعر الجاهلى ، ولم يذكر امرأ القيس فى عداد الشعراء المغتربين .

(٢) «الأغانى» (طبعة بيروت) ، الجزء ٩ ، صفحة ٨٦ .

(٣) «الأغانى» ، الجزء ٩ ، الصفحتان ٨٥ - ٨٦ .

(٤) المصدر نفسه ، صفحة ٨٦ .

(٥) فيما يتعلق بالأسباب التى تدعو إلى الشك فى مثل هذه القصص ، انظر الدكتور شوقى ضيف «العصر الجاهلى» (القاهرة ، الطبعة السابعة ، ١٩٧٦) ، الصفحات ٢٣٦ - ٢٣٨ .

(٦) انظر الدكتور الطاهر أحمد مكى ، «امرؤ القيس ، أمير شعراء الجاهلية» (القاهرة ، ١٩٧٠) ، صفحة ١١٦ .

(٧) فيما يتعلق بصعوبة المهمة وبخاصة من الناحية السياسية انظر إيليا حاوى «امرؤ القيس ، شاعر المرأة والطبيعة» (بيروت ، ١٩٧٠) ، صفحة ١١ .

(٨) أخذت فيما استشهدت به من شعر امرىء القيس برواية الأصمعى ، ولا يستثنى من ذلك إلا ما اقتطفته من الرائية التى مطلعها «أحار بن عمرو كأنى خمر . . . » ، فهى من رواية المفضل . وترد كلتا الروايتين فى «ديوان امرىء القيس» ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة ، الطبعة الثالثة ، ١٩٦٩) .

(٩) فيما يتعلق بهذه القصة ، انظر « شرح القصائد السبع الطوال » لأبى بكر محمد بن القاسم الأنبارى ، تحقيق عبد السلام محمد هارون (القاهرة ، ١٩٦٩) ، الصفحات ١٣ - ١٥ . أو انظر « أمير الشعراء فى العصر القديم » لمحمد صالح سمك (القاهرة ، ١٩٧٣) ، الصفحات ١٩٥ - ١٩٧ .

(١٠) إيليا حاوى ، المصدر المذكور آنفا ، صفحة ٧٣ .

(١١) الدكتور سيد نوفل ، « شعر الطبيعة فى الأدب العربى » (القاهرة ، الطبعة الثانية) ، صفحة ٥٨ ، وانظر أيضا كتاب الدكتور محمد عويس عن « الشعر الجاهلى ، نصوص ودراسات » (أسيوط ، لم يبين تاريخ الطبع) صفحة ٨٧ وما يليها ، وكتاب الدكتور سيد إسماعيل شلبى عن « الأصول الفنية للشعر الجاهلى » (القاهرة ، لم يبين تاريخ الطبع) ، صفحة ٢٠٢ .

(١٢) راجع المقطع الأخير من المعلقة عن « سيل المجيمر » ، واقرأ تعليقات إيليا حاوى عليه (المصدر المذكور آنفا ، صفحة ١١٧ وما بعدها) ، وكذلك تعليقات الدكتور محمد عويس (المصدر المذكور آنفا ، الصفحتان ٨١ - ٨٢) .

(١٣) الدكتور الطاهر مكى ، المصدر المذكور آنفا ، صفحة ٢٦٩ .

(١٤) المصدر نفسه ، صفحة ٢٨٧ .

(١٥) المصدر نفسه ، صفحة ٢٦٩ وما بعدها .

(١٦) المصدر نفسه ، الصفحتان ٢٨٨ - ٢٨٩ .

(١٧) المصدر نفسه ، الصفحة ٢٩٠ .

(١٨) لا أستطيع أن أجزم بأن هذا الرأى لا يرجع إلى أصول سابقة فى التاريخ الحديث أو التاريخ القديم .

(١٩) الإشارة هنا إلى الطبعة الثانية (القاهرة ، ١٩٧٣) والتى استعنا بها فى هذه الدراسة .

(٢٠) إيليا حاوى ، المصدر المذكور آنفا ، الصفحتان ٧٢ - ٧٣ .

(٢١) اقرأ العبارة التالية فى صفحة ٥٥ من المصدر نفسه : « وتدنو من تجربة الشاعر الاباحية ، تجربته الوصفية فى المرأة . . . » .

(٢٢) المصدر نفسه ، صفحة ٥٤ .

(٢٣) المصدر نفسه ، صفحة ٥٢ .

(٢٤) المصدر نفسه ، صفحة ٦٢ .

(٢٥) الموضع نفسه .

(٢٦) الموضع نفسه .

(٢٧) قال الأنبارى (صفحة ٦٨ من المصدر المذكور آنفا) : « . . . شبهها بسراج الراهب لأن سراج الراهب لا يطفأ » . وقال الزوزنى (حاشية ٢ ، صفحة ٢٤ من « شرح المعلقات السبع » ، طبعة بيروت) : « . . . وخص مصباح الراهب لأنه يوقده ليهتدى به عند الضلال فهو يضيئه أشد الإضاءة ، يريد أن وجهها يغلب ظلام الليل كما أن نور مصباح الراهب يغلبه » .

(٢٨) الدكتور أحمد محمد الحوفى ، « الغزل فى العصر الجاهلى » (الطبعة الثالثة ، القاهرة ، ١٩٧٢) ، صفحة ٢٢٥ .

(٢٩) المصدر نفسه ، صفحة ٢٣١ وما يليها .

(٣٠) أقام الدكتور الحوفى رأيه بناء على ثلاث نقاط رئيسية : (١) ما كان بين العرب والحبش من علاقات تتمثل فى الفتح والتجارة والهجرة والزواج واقتناء العبيد والإماء ، (٢) اشتهار الأحباش بالغزل الماجن ، (٣) أن شعراء الغزل الحسى فى الجاهلية إما حبش أو عرب متأثرون بالحبش . (المصدر نفسه ، الصفحات ٢٣٢ -

٢٣٨) . ومن الواضح إذن أن أقوى نقطة فى هذا البرهان هى النقطة (٣) . الا أن أدلة الدكتور الحوفى عليها واهية . فامرؤ القيس فى رأيه من الشعراء الذين تأثروا بالحبش لا لشىء إلا لأنه كان من كندة ، وكندة كانت متجه الغزاة من الأحباش منذ قديم الزمان (المصدر نفسه ، صفحة ٢٣٨) أما الأعشى فقد تأثر بالحبش لأنه كان يتردد على جنوب شبه الجزيرة ويزور ملوك نجران وأساقفتها ويمدحهم ويشرب هنالك الخمر ويسمع الغناء الرومى (المصدر نفسه ، الصفحتان ٢٣٨ و ٢٣٩) . والواقع أن هذه النقطة لا يمكن أن تثبت إلا عن طريق دراسة مقارنة للأدبين الحبشى والعربى – وهو ما لم يفعله صاحب النظرية .

(٣١) المصدر نفسه ، صفحة ٢٢١ . وانظر أيضا رأى المؤلف أن ما اصطنعه أصحاب الغزل الحسى من الحوار والأسلوب القصصى يضفى على شعرهم طرافة وجمالا (المصدر نفسه ، صفحة ٢٤٥) .

(٣٢) المصدر نفسه ، صفحة ٢٢١ .

(٣٣) المصدر نفسه ، صفحة ٢٢٢ .

(٣٤) المصدر نفسه ، صفحة ٢٢٣ .

(٣٥) المصدر نفسه ، صفحة ٢٤٦ .

(٣٦) الموضع نفسه .

(٣٧) الدكتور نورى حمودى القيسى « وحدة الموضوع فى القصيدة الجاهلية » ، (الموصل ، ١٩٧٤) .

(٣٨) تقتضى الدقة أن نقول إن الدكتور القيسى يعتقد أن وحدة البناء مستمدة إلى حد ما من « وحدة الفكرة » و « وحدة الأسلوب » (انظر الفصلين اللذين عقدهما المؤلف بهذين العنوانين فى المصدر نفسه) .

(٣٩) الدكتور سيد حنفى حسنين « الشعر الجاهلى » ، مراحله واتجاهاته الفنية ، دراسة نصية » (القاهرة ، ١٩٧١) ، صفحة ٧٢ وما يليها .

(٤٠) المصدر نفسه ، صفحة ٧٦ .

(٤١) المصدر نفسه ، صفحة ٧٧ .

(٤٢) ذلك هو رأى الأنبارى : « قوله « مكر » : يكر إذا أريد ذلك منه . و « مفر » : يفر . « مدبر » إذا أدبر بعد إقباله . وقال يعقوب : معناه إذا أردت الكر وأنا عليه وجدته عنده ، وكذلك هذه الأشياء معا عنده » (شرح القصائد السبع الطوال ، صفحة ٨٣) . وهو كذلك رأى الزوزنى : « يقول : هذا الفرس مكر إذا أريد منه الكر ومفر إذا أريد منه الفر ومقبل إذا أريد منه إقباله ومدبر إذا أريد منه إدباره . وقوله : معا ، يعنى أن الكر والفر والإقبال والإدبار مجتمعة فى قوته لا فى فعله لأن فيها تضادا . . . » (شرح المعلقات السبع ، الحاشية ١ ، صفحة ٣٠) .

(٤٣) انظر محمد أبو الفضل إبراهيم « ديوان امرىء القيس » ، صفحة ١٥٨ ، الحاشية ١٦ .

(٤٤) إيليا حاوى ، المصدر المذكور آنفا ، صفحة ٦٦ .

(٤٥) الموضع نفسه .

(٤٦) قارن بذلك قوله فى اللامية « لعوب تنسينى إذا قمت سربالى » .

(٤٧) لاحظ كيف ذكر الشاعر سلمى بالاسم فى نهاية القصة (: « وتحسب سلمى وإن كان بعلها . . . بأن الفتى يهذى وليس بفعال ») . إلا أن انشغال امرىء القيس بامرأة واحدة فى كل من المقدمة الطللية والقصة الغزلية حقيقة لم تنل الاهتمام الكافى من جانب النقاد . انظر مثلا شرح الدكتور حسين عطوان لمقدمة اللامية (« مقدمة القصيدة العربية فى الشعر الجاهلى » ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، صفحة ٨٣) . يقول الناقد وهو بصدد الانتقال من المقدمة إلى القصة الغزلية : « ويمضى فيتحدث عن تعيير بسباسة له بالكبر . . . فيرد عليها بأنه لا يزال فيه بقية من شباب تصبى النساء . . . ثم يصور لهوه بآنسة كأنها خط تمثال . . . » وهو بذلك يغفل أن « الآنسة » التى عناها امرؤ القيس فى قصته ليست سوى سلمى التى أشار إليها فى المقدمة الطللية . وهو يهمل من ثم أساس الاتصال بين المقطعين .

قراءة ثانية فى شعر امرئ القيس

الوقوف على الطلل

محمد عبد المطلب مصطفى

إن من يتصفح دواوين الشعر الجاهلى بما فيها من قصائد ومقطعات يدرك إدراكاً أوليا أن هذا الشعر يتحرك من خلال موضوعات فنية محددة ، من الوقوف على الطلل والنسيب ، ووصف الرحلة ، وتوقع البين والإشفاق منه ، إلى غير ذلك من الموضوعات التى امتدت على مساحة الشعر القديم كله .

وربما كان الوقوف على الطلل أكثر هذه الموضوعات أهمية بوصفه شكلاً مميزاً لمطلع القصيدة ، وبخاصة عند امرىء القيس الذى عده الباقلانى مبتدع هذا اللون من الأداء الشعرى ؛ وكان فيه نموذجاً يحتذيه من جاء بعده من الشعراء[1] .

وقد اختلف الدارسون للشعر القديم فى تفسير الوقوف على الطلل طبقاً لاختلاف مناهجهم وثقافتهم النقدية ؛ فابن قتيبة يرى أن مقصد القصيد إنما ابتدأ بذكر الديار والدمن والآثار ، فبكى وشكا وخاطب الربع ، واستوقف الرفيق ، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الذين رحلوا عنها ، ووصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد والألم وفرط الصبابة والشوق ، ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، وليستدعى به إصغاء الأسماع إليه ، لأن التشبيب قريب من النفوس ، لائط بالقلوب ، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه ، والاستماع له ، عقب بإيجاب الحقوق فرحل فى شعره ، وشكا النصب والسهر[2] .

فالوقوف على الطلل عملية فنية ترتبط بالمتلقى اعتماداً على سحر التوصيل ونشوة التوقع ، لا لينقل المتلقى إلى معايشة تجربة الشاعر وإنما ليوجب عليه حق الاستماع لما يلى ذلك من أجزاء القصيدة وأبياتها .

وقد أرضى هذا التفسير بعض النقاد فراحوا يرددونه فى مؤلفاتهم ؛ فابن رشيق عندما يعرض لمذاهب الشعراء فى افتتاح القصائد بالنسيب يرى أن ذلك يرجع إلى ما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب ما فى الطباع من حب الغزل والميل إلى اللهو والنساء ، وأن ذلك استدراج لما بعده[3] .

ومن المحاولات الحديثة لتفسير الوقوف على الطلل ما قدمه المستشرق (فالتر براونة) ؛ حيث يرى أن غرض الشعراء من الوقوف على الأطلال ليس بقصد رثائها أو تسجيل حنينهم إلى المودة التى انقطعت ، والمحبوبة التى رحلت ، لكن غرض هؤلاء الشعراء أن يعبروا عن تلك المشكلة الوجودية الكبرى التى تتصل

(بالقضاء والفناء والتناهي) . وهو يرى أن هذا التفسير من شأنه أن يعلل ما نلاحظه في أشعارهم الغزلية من تناقض بين الحزن والفرح ، واللذة والألم ، والموت والحياة ، والفناء والبقاء[4] .

ويقيم الدكتور عز الدين إسماعيل تفسيره لهذه الظاهرة كمقابل للتفسير الخارجي الذي قال به ابن قتيبة من حيث كانت ممثلة في حقيقتها لارتداد الشاعر إلى ذاته وخلوه إليها ، ومن حيث كانت معبرة عن موقف الشاعر من الحياة والكون حوله ؛ فهي تعبير عن نوع من القلق العميق إزاء غوامض الوجود المليء بالتناقضات واللاتناهي والفناء[5] .

وهذا التفسير الوجودي للطلل يؤكده الدكتور مصطفى ناصف في ملاحظته أن الشاعر الطللي كان مروعاً بفكرة الحياة الذاهبة ، وأنه يصحو على الشعور المستمر بتسرب الحياة منه ؛ فوقوفه كان تأكيداً لحياته وامتلاكه لزمام الماضي الذي يعيد تخيله وتمثله ، وقد أخذ البكاء على الطلل شكل الطقس الجماعي ، وأصبح العقل الجاهلي في شغل بمشكلة الموت الذي يمثله الطلل[6] . والواقع أن هذه التفسيرات الحديثة تستمد قوامها من أن الوقوف على الطلل أصبح وسيلة فنية يقصد بها الشاعر إلى قضايا أخرى كانت تشغله وتتفاعل في أعماقه ، وربما كانت أهم هذه القضايا هي (الموت والحياة) .

وأعتقد أن التفسير الذي أحاول إضافته في هذا المجال لا يبتعد كثيراً عن هذه المحاولات ، وإنما الذي أسعى إليه أن تقوم عملية التفسير على أساس من اكتشاف النظام الصياغي الذي قدم فيه الشاعر الطللي تجربته . ذلك أن استكشاف هذا النظام سوف يساعد بشكل أو بآخر على بروز الدلالة الحقيقية لهذه الظاهرة عند شاعر بعينه ، وقد يتفق في ذلك أو يختلف عن غيره من شعراء الطلل ، إذا ما أتيحت عملية التحليل والتفسير لطبيعة الوقوف على الطلل عند الشعراء الجاهليين .

ومن يعيد النظر في الوقوف الطللي عند الشعراء القدامى بعامة وامرىء القيس بخاصة يدرك أن الطلل يمثل تحولا على مستويين :

الأول : من حيث الشكل ؛ يبرز الطلل مجسداً من خلال بقايا الديار التي تهدمت بعد أن هجرها أصحابها ، وارتحل عنها أحبابها ، وأصبحت خلوا من مشاهد الحب واللقاء الذي تم في داخلها ، أو على جنباتها ، حتى آل أمرها إلى ما صارت عليه أثراً بعد عين .

الثاني : من حيث الباطن ؛ وقد تحولت فيه الدار من طبيعتها المحسوسة المعاينة إلى طبيعة إلهامية يتأمل فيها الشاعر بعض ذكرياته ، وينعكس هذا التأمل في صياغة إبداعية لموقف من أندر المواقف في حياته .

وقد « قيل لكثيِّر : كيف تصنع إذا عسر عليك الشعر ؟ قال : أطوف في الرباع المحيلة ، والرياض المعشبة ، فيسهل على أرصنه ، ويسرع إلى أحسنه »[7] . ويبدو أن موقف الشاعر القديم من الطلل كان يأخذ خطين متقابلين . فهو إما أن يتعاطف معه ، ويشعر إزاءه بنوع من الإشفاق ، وإما أن يرفضه من خلال رفضه لأحاسيس اليأس والإحباط التي تتجمع عليه . وهو في كلا الأمرين يكاد يتوحد مع هذا الطلل في لحظة وجودية فريدة ؛ فيسقط فيه كثيراً من ذاته . فهو إذا رفض فإنما يرفض هذا الجانب الذي أسقطه ؛ وإذا تعاطف وأشفق فإنما يتعاطف مع ما انتزعه من هذه الذات - وهو عزيز عليه - وأسقطه على الطلل ، ثم أعاد التأمل فيه بعد انفصاله عنه ، فحن إليه ، وتجاوب معه .

وعلينا أن نحاول استكشاف هذين الخطين المتقابلين من خلال أنماط الصياغة التي يمكن رصدها عند شاعر كامرىء القيس ، وإن كان الملاحظ بشكل بارز توافر عنصر الرفض في معظم مقدماته .

وهذا الخط يمكن أن نعاينه بوضوح في قصيدته التي بدأها بقوله :

١ - ألا عم صباحاً أيها الطلل البالي
وهل يعمن من كان في العصر الخالي

٢ - وهل ينعمن إلا سعيد مخلد
قليل الهموم ما يبيت بأوجال

٣ - وهل ينعمن من كان أحدث عهده
ثلاثين شهراً في ثلاثة أحوال

٤ - ديار لسلمى عافيات بذي خال
ألح عليها كل أسحم هطال

٥ - وتحسب سلمى لا تزال ترى طلاً
من الوحش أو بيضاً بميثاء محلال

٦ - وتحسب سلمى لا تزال كعهدنا
بوادي الخزامى أو على رأس أوعال

٧ - ليالي سُلَيْمى إذ تريك منصباً
وجيداً كجيد الرئم ليس بمعطال

٨ - ألا زعمت بَسْبَاسة اليوم أنني
كبرت وأن لا يحسن اللهو أمثالي

٩ - كذبت لقد أصبى على المرء عِرسَه
وأمنع عِرسي أن يزنّ بها الخالي[8]

إن محاولة الاستكشاف للإمكانات التركيبية وما بينها من علاقات سوف يؤدي بنا إلى استكناه نظام عام - يجمع بين الأبيات ، فتبدو الدلالة واضحة من وراء النظام الصياغي لها .

وبداية علينا أن نلاحظ - فى هذه المقدمة الطللية - قدرة امرىء القيس على استرجاع الماضى واختزاله فى لحظة إبداعية ، يتفتق من خلالها البعد الزمانى والبعد المكانى للتجربة كإفراز طبيعى للعلاقات التركيبية . ولم يكن من هم الشاعر - هنا - التعبير عن معطيات حسية ، وإنما كان - بالدرجة الأولى - يعكس موقفاً خاصاً بدأ بانفعال حار أدى إلى مسلك تعبيرى يعتمد على تنظيم المنبهات الأسلوبية من ناحية وتنسيق الإفراز الدلالى من ناحية أخرى .

والمسلك التعبيرى قد تمحور فى دوائر ثلاث : الأولى تجمع الأبيات الثلاثة الأول ؛ والثانية تجمع الأبيات ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، والثالثة تجمع البيتين ٨ ، ٩ .

وفى الدائرة الأولى تقوم العلاقة بين المفردات على طبيعة تقابلية بين (الماضى والحاضر) من حيث تشابكهما ، أو لتقل تصارعهما ليكون لأحدهما الغلبة على الآخر .

والحضور الزمنى يأتى مع أول جملة بدأها الشاعر (ألا عم صباحاً) ، فهى تجسد لحظة زمنية جمعت بينه وبين الطلل فى مواجهة ثنائية ، وقد برز فيها الطلل مليئاً بالحياة ، متفتحاً لها ، حتى إنه دفع الشاعر دفعاً إلى التوجه إليه بالتحية التى امتلأت بقيم تعبيرية مكثفة ، بدأت بـ (ألا) المنبهة ، ثم بالأمر المجسد ، ثم النداء المؤكد لكل معانى الحيوية الدافقة . ولكن سرعان ما تنطفىء لحظة الحضور فى مواجهة الواقع المعاين المجسد للماضى فى كلمة واحدة (البالى) .

ومع انطفاء لحظة الحضور تنبع حركة الرفض للطلل من خلال منبه أسلوبى حوّل الصياغة من طبيعتها المباشرة المعتمدة على الخطاب ، إلى طبيعة غير مباشرة عن طريق الغيبة ؛ وهو ما أسماه البلاغيون (الالتفات) . وهذا التحول فى الصياغة صنع تحولاً فى الدلالة ؛ فبعد أن كان الشاعر مقبلاً أصبح رافضاً ، حتى إن طبيعة هذا التحول أثرت بدورها على أداة الاستفهام (هل) فأفرغتها من دلالتها ، وملأتها بدلالة بديلة ، هى النفى الممتزج بالإنكار (هل يعمن من كان فى العصر الخالى) .

وبانكسار لحظة (الحضور) مع كلمة (البالى) يطفو الماضى وينتشر من خلال عدة تراكيب (العصر الخالى) ، (ثلاثين شهراً فى ثلاثة أحوال) ، (عافيات بذى خال) (ألح عليها كل أسحم هطّال) .

ونمط التركيب فى هذه الصيغ يأتى - فى الغالب - على صورة الجمع ، مما جعلها مساوية لعملية الضرب العددى لا عملية الجمع ؛ حيث تبدت صورة الماضى للشاعر بشكل مكثف .

وربما كان هذا التكثيف تمهيداً لانكسار حركة الماضى فى الدائرة الثانية ، حيث نلحظ فى البيت الخامس تشابك الزمنين (الماضى والحاضر) فى موقف سلمى من أوهام الذكريات ، حيث تتأمل ما حولها من أولاد الظباء ، ومن بيض النعام ، وكأنها ما زالت على عهدها القديم تفيض حولها الحياة ، وتفيض هى على الحياة جمالاً وبهجة .

وتأتى الدائرة الثالثة بدلالة مدهشة ، يجمع فيها الشاعر بين الطلل - الممثل للماضى - وبين ماضى عمره ، فيرفضهما من خلال رفضه إدعاء بسباسة أنه كبر وأصبح غير صالح للهو والعبث .

وفى هذه الدائرة تظهر صورة الطلل والشاعر فى توحد ، بينهما علاقة شدّ وجذب ؛ فإذا كان الطلل قد افتقد الحيوية والحياة ، فإن الشاعر يجسد عالما مقابلا مليئاً بها . وإذا كان الزمن قد توقف عند الطلل ، فإن حركة هذا الزمن مازالت مستمرة مع الشاعر . وبهذا يمكن أن يعد حديث الشاعر عن نفسه امتداداً لحديثه عن الطلل . وبمعنى آخر نقول : إن هناك خطين متقابلين ؛ أحدهما سالب يتمثل فى انسحاب الطلل إلى الزمن الماضى ، والآخر موجب يتمثل فى استمرارية الشاعر حاضراً ومستقبلاً .

ويتضح لنا هذا التوحد على مستوى الصياغة إذا قارنا بين نمط التركيب فى البيت الأول والبيت الثامن ؛ فقد بدأ كل منهما بالأداة المنبهة (ألا) تلتها جملة فعلية مرتبطة بزمان (عم صباحا) و (زعمت بسباسة اليوم) . ثم تتوافق الدلالة مع التركيب بين (الطلل البالى) و (كبرت) ، ثم يمتد التوافق بين قوله : (هل يعمن من كان فى العصر الخالى) وقوله (ولا يحسن اللهو أمثالى) .

وعلى هذا يكون (التكذيب الرافض) فى البيت التاسع منصباً على أمرين معا : الطلل ، وادعاء بسباسة أنه كبر وأصبح عاجزاً .

وتمثل قيم المخالفة العنصر الأساسى فى التركيب ؛ فالشاعر يبدأ بتحية الطلل والدعاء له ، ثم ينتقل فى حركة عكسية - بالاستفهام السالب - إلى التعبير عن عبثية التحية والدعاء وأنها بلا فائدة ، ويستمر تأثير هذا الاستفهام السلبى - دلاليا - على البيت الثانى ، والثالث ، مع جعل أداة الاستفهام أحد ركنى (القصر) ، تأكيداً لرفض الطلل بسطوة هذه الاستفهامات المتتابعة .

ويبرز التكرار منبها أسلوبياً يفيد الرفض أيضاً فى (هل يعمن) ؛ ويؤكد كل ذلك سطوة الحاضر من خلال عدة تعبيرات (سعيد مخلد) ، (قليل الهموم) ، (ما يبيت

بأوجال) ، (لا تزال) ، (لاتزال) ، (اليوم) .

وبملاحظة حركة الأفعال فى الأبيات وأبعادها الزمانية تتبلور عملية الصراع بين الماضى والحاضر ؛ فقد بدأت الحركة بفعل أمر (عم) ، أحدث نوعاً من الاتصال بين الشاعر وبين الطلل ، مع اختزال هذا الاتصال باختيار صيغة الأمر التى تتضمن الفاعل فى داخلها فلا تسمح له بالظهور . ويتم التواصل فى لحظة مقصودة زمنياً (الصباح) بوصفه ممثلاً لقيمة تقابلية مع (العصر الخالى) .

وإذا كان (الأمر) قد أبرز لحظة حضور مشرقة ، فإن العمق الزمنى للفعل (كان)كاد أن يغطى هذا الحضور ، حتى صار (يعمن) فى مقابلة (كان) بمثابة ثنائية ضدية تؤكد ما قلناه عن صراع الزمنين .

وتستمر سطوة (كان) إلى البيت الثالث ، حتى إذا ما ضعف تأثيرها أعادها الشاعر مرة أخرى مجدداً لسطوتها ، ومعمقاً لتأثيرها على ما يليها من أفعال ، برغم أنها - من حيث المواضعة - أفعال مضارعة (تحسب - تحسب) فى البيتين الخامس والسادس .وتستمر هذه الحركة العجيبة للأفعال إلى البيت الثامن ، حيث ينتقل الماضى إلى الحاضر بإعادة (ألا) فى بدايته ، إيذانا بتوحد الطلل مع الشاعر ، ثم يربط بين الفعل (زعمت) و (اليوم) ، وبين (كبرت) و (لا يحسن) ، ليكون الناتج أن ما صدق على الطلل من الضعف والتحلل لا يصدق على الشاعر .

ثم يأتى البيت التاسع فاصلا يحسم طبيعة الصراع ، فينتقل الشاعر من الحديث غير المباشر بالغياب فى البيت الثامن ، إلى الحديث المباشر فى البيت التاسع (بالالتفات) فينزوى الماضى مع الفعل (كذبتِ) ، وينتصر الحاضر مع أفعال المضارعة (أصبى وأمنع) ، وتبدو قوة الفعلين فى احتوائها - بالصيغة - على فاعلها على نحو يؤكد انفصال الشاعر عن الطلل مرة أخرى ، وانسحاب الطلل إلى الماضى ، واستمرار الشاعر مع الحاضر . ولا شك أن امرأ القيس يعد أبرز الشعراء وقوفا على الطلل والتأمل فيه ؛ وهو فى وقوفه لم ينظر إلى الجدران المتهدمة واصفاً لها ، وإنما رأى فيها انعكاسا للحظة من لحظات العمر ؛ إن لم نقل إنه رأى فيها لحظة العمر ذاتها . ويبدو أن الشعراء - بعده - رأوا فى الوقوف على الطلل نموذجا ، أومنبها يستعيدون من خلاله أخص تجاربهم الذاتية ، التى تتصل فى حقيقتها بمشكلة الإنسان الأبدية فى الصراع بين الخلود والفناء ، وبمعنى آخر بين الموت والحياة .

والملاحظ أن معظم الدراسات التى قامت حول موقف الشاعر من الطلل كان منطلقها كون الطلل يمثل قيمة فنية ، بوصفه مقابلاً للذات الواقفة ، مع أن الذى نتصوره فى هذا المجال أن هذا الوقوف يمثل اتحاد الذات والموضوع فى لحظة تأملية شبيهة بموقف الصوفى الذى يؤثر العزلة ، ويوغل فى الرؤية ، فتتوحد ذاته بالكمال المطلق حتى يصيح قائلا : (أنا هو وهو أنا) .

وهذا التوحد بين الذات والموضوع هو الذى يجعل من الشاعر صاحب فلسفة ، بجانب كونه صاحب عاطفة ، فيصبح معلنا أن الذكرى أقوى من الموت ، ولكن الزمن أقوى منهما معا . وهذا الإدراك العجيب قد عبر عنه يوماً ما جرير فى قوله :

أنا الدهر يفنى الموت والدهر خالد
فجئنى بمثل الدهر شيئا يطاوله

والواقع أن الشاعر الطللى ما كان يعنيه كثيرا رصد الأسباب التى أدت إلى تحول الديار العامرة إلى أطلال إلا بحسبانها عملية باطنية تعطيه نوعا من الراحة والطمأنينة ؛ إذ إن التحلل والفناء قد حل بغيره . ولما كان هذا الغير قد حوى فيما حوى جزءا من عمره ، فإن تشبثه يزداد بما بقى من هذا العمر ، حتى إنه ليضفى عليه كل ما افتقده منه مع الطلل ، قبل أن يذوى ويصبح أثرا بعد عين .

بل أكثر من ذلك ، ربما حاول الشاعر أن يضفى على لحظة وقوفه كثيرا مما لم يحققه فى تجربته السابقة مع الطلل ؛ وكأن ما حل بالديار إنما كان تمهيدا للحاضر ، أو تهيئة لحياة جديدة ، بتجارب متجددة ، أتم وأكمل ، حتى يعز على المعنى الطللى أن يقربها ويحيلها إلى صورته .

ويمكن استكشاف هذا الجانب من دلالة الوقوف على الطلل من خلال معلقة امرىء القيس :

١ - قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسِقْطِ اللِّوى بين الدَّخول فحَومل
٢ - فتُوضِحَ فالمِقْراةِ لم يعف رسمها
لِما نسجتها من جنوب وشمأل
٣ - ترى بعر الآرام فى عرصاتها
وقيعانها كأنها حب فلفل
٤ - كأنى غداة البين يوم تحملوا
لدى سَمُرات الحى ناقف حنظل
٥ - وقوفا بها صحبى علىّ مطيهم
يقولون لا تهلك أسى وتجمل
٦ - وإن شفائى عَبْرة مهراقة
وهل عند رسم دارس من مَعوَّل
٧ - كدأبك من أم الحويرث قبلها
وجارتها أمّ الرباب بمأسل

٨ - إذا قـامـتـا تـضـوع المِـسْـك منهـما
نسيم الصبا جاءت بريّا القَرَنْفُل(٩)

والمسلك التعبيرى ينطلق من فعل الأمر (قفا) الموجه إلى الذات ، والذى يدل فى موقعه على تخلخل المواضعة اللغوية ، من حيث كان الأصل أن يقول : (أقف) أو (نقف) ، لكنه استعان بوسيلة أسلوبية هى (التجريد) ليحدث بها انفصاماً بينه وبين الـذات ، بحيث تصبح جزءا متمما للطلل ، تستدعى منه الوقوف والتأمل ثم البكاء . كما أن طبيعة الصياغة فى (الأمر) تعنى التنبه إلى شىء كان منسيا ، أو كان غائبا . وهـذا يترتب عليه دلالة أساسية ، هى أن رفض الطلل شىء مفترض منـذ البداية ، وأن الوقوف عنده عملية تحتاج إلى دوافع خفية يناسبها هذا التحول فى صيغة الخطاب عن طريق (التجريد) .

وجواب الأمر (نبك) يكوّن معه محورا دلاليا لزمن الحضـور المقابل للزمن الماضى المتجسد فى تتابع الأسماء (منزل - سقط اللوى - الدخول - حومل - توضح - المقراة) .

وتزداد حدة الصراع بين الفناء والبقاء من خلال حركة الريح بأبعادها المكانية (جنوب/شمأل) ، وبأبعادها التأثيرية (لم يعف - نسجتها) . وأحيانا تطمسه وتستره عن النظر . وطبيعة التركيب فى قوله : (لم يعف) كانت معوانا على تأكيد هـذا المضمون ، حيث فرغ الفعل من زمنه ، وخلص للماضى بإدخال (لم) عليه ليكون مقابلا لزمن الحاضر فى (نسجتهـا) ، الذى انسلخ من مضيه ليعبر فى موضعه الذى غرس فيه على تجدد حركة الرياح واستمراريتها . وتمتد طبيعة التقابل إلى البيت الثالث من خلال الفعل (ترى) بما فيه من دلالـة على الحاضر المعاين ، وتجسد الماضى فى (بعر الآرام) . واختيار (البعد) هنا يشى بالميل إلى رفض الطلل والنفور منه ، حيث جعله الشاعر أبرز ملامح الفناء فيه .

وقد يفسر لنا سر هذا الموقف المدهش من امرىء القيس ، استخدامه لحرف الجر (من) فى البيت الأول ، الذى أفاد موضعه سبب الحزن والبكـاء وأنـه (من) الـذكـرى وليس (لهـا) أو (عليها) ؛ فأحزان الشاعر ترتد إلى نفسه ولا تتصل بالطلل إلا بوصفه مثيرا فحسب . ويأتى البيت الرابع بأسباب تحول الدار إلى طلل ، نتيجة لرحيل أصحابها عنها ، ليكـون ذلك ختاما للحلقة الأولى من وقوفه . وتلعب الصورة التشبيهية دورا بارزا فى هذا الختام ، حيث جعلت من بكائه شيئا مصطنعا ، يعبر عن صورة البكاء ولا يدل على مضمونه ، ذلـك أن ناقف الحنـظل سوف تدمع عيناه ، سواء أكان حزينا أم غير حزين .

ومع الحركـة الثانية فى هذا المطلع يأتى الشـاعر فى البيت الخامس بالمصدر (وقوفا) منتصبا بالفعل (قفا) فى البيت الأول ، للدلالة على ترابط الحركتين . ويبدو (الوقوف) فى حقيقتهْ عملية روتينية يقتضيها (واجب العزاء) ؛ ولذا جـاء بالجـار والمجرور (على مطيهم) ليجعل من هذا الوقوف لحظة عابرة يترتب عليها الدعوة إلى عدم الإكثار من الحزن والمبالغة فيه .

ومن هنا تتفق أمامنا الدلالة الأساسية التى تفرزها الصياغة ؛ وهى أن الفناء لم ينزل بالشاعر وإنما حـل بسواه ؛ وليس هـذا مدعاة للأسى بل الأرجح أنه مدعاة للراحة والطمأنينة .

والطبيعة الحوارية فى البيت الخامس من دعوته إلى الوقوف على الطلل الدارس ، ورد صحبته عليه بالابتعاد عما يسبب له الحزن والألم ، تؤكد عمق الإحساس الباطنى الذى يدعو الشاعر إلى هذه التجربة ، نجد تفسيره فى البيت السادس ، من أن الوقوف كان وسيلة (للشفاء) . وطبيعة التركيب جعلت من (شفـائى) اسما (لإن) ، ليكتسب منها عمقا فى التأكيد ، ثم إضافته إلى ياء المتكلم ليؤكد خصوصية التجربة وبعدها الذاتى . بل إن البيت نفسـه أوضح رفض الشـاعر للطلل صراحة بـاستخدام أداة الاستفهام (هل) فى مطلع الشطرة الثانية ، مع تطويعها دلاليا لمقصد الشاعر ، فأخذت معنى (ليس) .

ويبدو أن الباقلانى لم يستطع استيعاب هذه الحقيقة من خلال البيت فعده مختلا ؛ لأن الشاعر قد جعل الدمع شافيا ، وعليه فلا حاجة به بعد ذلك إلى طلب حيلة أخرى ، وتحمُّل ومُعوَّل عند الرسوم(١٠) .

وتبدأ الحركة الثالثة فى هذا المطلع بتغيّر المسلك التعبيرى والعودة إلى (التجريـد) مرة أخرى (كدأبك) ، ليكون ذلـك وسيلته إلى انطلاقة يضيف فيها إلى تجربة الطلل تجربة أخرى أكثر حيوية ، وأدلّ على الاستمرارية ، وأبعد عن معنى الفناء والتحلل المتمثل فى الطلل .

وتبدو الصياغة فى البيت السابع بمثابة فاصل بين صورتين : صورة الطلل بزمنه المتحرك إلى وراء ؛ وصورة الشـاعر بـزمنه المتحرك إلى أمام . ولذا فرّغ البيت من صيغة الفعل وما فيه من دلالة على الزمن ، لتخلص الصياغة لبعدين جـديدين همـا : المكانية (جارتها - مأسل) ، والاسمية العَلَمية (أم الحويرث - الرباب) . وتوزيع المفردات على شطرى البيت يوسع دائرة الإيحاء ويعمقها ؛ ذلك أن توالى هذه الأسماء لم يفد مجرد التعبير عن مرموزهـا فحسب ، بل عبر عما وراء الرمز اللغـوى من شحنات عاطفيه كانت حبيسة ثم انطلقت فى مواجهة الطلل .

ولا شك أن هناك مفارقة واضحة بين الحركة الأولى والحركة الثالثة ، من حيث كانت تجربة الطلل - فى الحركة الأولى - ذات نهاية مغلقة فى حين أخذت تجربة الشاعر - فى الحركة الثالثة - طبيعة الاستمرار الملىء بالحيوية . يؤكد ذلك نسق التركيب فى

البيت الثامن حيث سيطرت فيه (إذا) على ما بعدها فخلصته لمعنى الاستقبال ، برغم أن الأفعال الواردة بعدها ماضية الصيغة . ومعنى هذا أن الحاضر أصبح سيد الموقف في مواجهة الطلل . وبمعنى آخر فإن العلاقة بين الحركتين تحولت إلى طبيعة جدلية بين السلب والإيجاب . وكأنما يعلن امرؤ القيس تحديه سافراً أمام الطلل ، قائلا له : أنت العجز وأنا القدرة ، وأنت الموت وأنا الحياة .

واضح إذن أن المغامرة العاطفية كانت تأكيداً لإقبال الشاعر على الحياة وحرصه على متعها ، وأن هذه المغامرة كانت وسيلة فنية يصور من خلالها إحساسه الأصيل تجاه الطلل .

وليس الأمر مقصوراً على المغامرة العاطفية وحدها ، بل إن بعض تجارب الشاعر التي يثيرها الوقوف على الطلل قد تكون منبتة الصلة عن المغامرة العاطفية ، بأن يندفع الشاعر بكل طاقته ورغبته في الحياة إلى رحلة طويلة على ظهر ناقة قوية إلى حيث الخصب والنماء . وهذه الرحلة لا يستطيع المعنى الطللي أن يقترب منها أو يسيطر عليها .

ويمكن أن نستكشف هذه الصورة في قول امرىء القيس :

١ - غشيت ديار الحي بالبَكَرَاتِ
فعارمةٍ فبرقة العِيَرَاتِ

٢ - فغول فحليتٍ فأكناف مَنْعِجٍ
إلى عاقلٍ فالجُبِّ ذي الأَمَرَاتِ

٣ - ظللتُ ردائي فوق رأسي قاعدا
أعد الحصى ما تنقضي عَبَرَاتي

٤ - أعِنِّي على التَّهمام والذِّكَرات
يبتن على ذي الهم معتكرات

٥ - بليل التمام أو وصلن بمثله
مقايسةً أيامها نكرات

٦ - كأني وردفيّ والقراب ونمرقي
على ظهر عيرٍ وارد الخبرات

٧ - أرنّ على حُقْبٍ حِيالٍ طروقة
كلود الأجير الأربع الأشرات

٨ - عنيف بتجميع الضرائر فاحش
شتيم كذلق الزُّجِّ ذي ذَمَرات

٩ - ويأكلن بُهْمَى جعدةً حبشيةً
ويشربن برد الماء في السَّبَرات

١٠ - فأوردها ماء قليلا أنيسه
يحاذرن عمراً صاحب القُتَرات[11]

وطبيعة الدلالة في الأبيات تتمحور في دائرتين دلاليتين ؛ تمتد الأولى إلى البيت الخامس ؛ وتمتد الثانية إلى العاشر .

والبعد التعبيرى في الدائرتين يقوم على اختزال الوقوف الطللي في حيز لغوى ضيق من خلال البيتين الأول والثانى ، وتبرز (الفاء) فيهما قيمة تعبيرية تسرع بحركة التذكر وتتابعها بحيث يتناسب ضيق الحيز اللغوى مع الأهمية التي يعطيها الشاعر للطلل . وربما كان هذا الاختزال وسيلة إلى انطلاقة سريعة - بعيدا عن رمز الفناء والموت - فوق ناقة قوية تجسد عملية تسييد الحاضر ، بوصفه المقابل الموضوعى للوقوف الطللي . وأساس هذه الانطلاقة هو الرغبة في الخلاص من إطار الزمن المرفوض ، عن طريق مغامرة الرحلة ، لا عن طريق مغامرة الحب والمرأة .

وبرغم تتابع الأسماء في البيتين الأول والثانى نجد أنها وقعت تحت سيطرة الزمن الماضى المنبثق من (غشيت) بما فيه من دلالة على الانتشار . ثم يصطدم هذا البعد الزمنى بلحظة الحاضر التي تبلورت في مطلع البيت الثالث من خلال (ظللت) ؛ وهو فعل مدهش في موقعه ، مُفرغ من الدلالة على الحدث ، خالص للبعد الزمنى فحسب . ثم إن هذا البعد الزمنى - الماضى صرفيا - قد تحول بطبيعة الدلالة السياقية إلى الامتداد الأفقى ، وصولا إلى الحاضر المتمثل في الفعلين (أعد) ، (ما تنقضى) . ورفض امرىء القيس للطلل يمكن إدراكه إذا ربطنا (غشيت) - بحركته الممتدة أفقيا - بطبيعة التركيب في البيت الثالث ، التي استحالت فيه الحركة إلى وضع رأسى أقرب للسكون منه للحركة ، أو هى حركة سالبة ، في مقابل الحركة الإيجابية في البيتين الأول والثانى ، حيث انشغل الشاعر عن الطلل ، أو انصرف عنه إلى اهتمامات أخرى لا نهائية في مضمونها (عد الحصى) ، (ما تنقضى عبراتى) .

وإذا كانت الأبيات الثالث والرابع والخامس تمثل رفضا سلبيا للطلل ، فإن الأبيات التالية عليها كانت تجسيدا للرفض الإيجابى بالانطلاق في رحلة الحياة ، حيث الخصب والنماء . ولعلنا نلحظ هذا التوتر التعبيرى في المفارقة بين الحزن والهم في الدائرة الأولى ، والمتعة والحيوية في الدائرة الثانية . وقد تبع هذه المفارقة نوع من الإيقاع المميز ، الذى يميل إلى البطء في الدائرة الأولى بغرس (الحركات الطويلة) الياء والألف ، بينما مالت الموسيقى في الدائرة الثانية إلى نوع من السرعة من خلال إيقاع الألفاظ وتتابعها ، وما فيها من تقطيع زاده وضوحا تنوين أواخرها بشكل مكثف .

وربما لهذا جاءت (الفاء) وسيلة ربط في البيت الأول الممثل لمطلع الدائرة الأولى ، لإفادة الترتيب والتتابع ، في حين جاءت (الواو) في مطلع الدائرة الثانية باعتبار إفادتها للجمع والتزامن .

وربما لهذا أيضا سيطر الامتداد الزمنى على تتابع الأسماء في البيت الأول بوقوعها في حلقة (غشيت) في مقابل تفريغ البيت

السادس من صيغة الفعل لتكون انطلاقة الشاعر بعيدة عن قيود الزمن الرامز إلى الضعف والفناء .

ومن اللافت أن الشاعر الطللي لم يلجأ في رسم الصورة المجازية إلى تقديم الطلل في شكل جثة هامدة ؛ وربما كان ذلك بدافع داخلي ، من حيث رأينا أن هذا الشاعر يسقط في الطلل بعضاً منه ؛ فإنزال الموت به معناه موت هذا الجزء الذي أسقطه . ومن هنا كانت الصورة المركبة أقرب ما تكون إلى هيئة عجوز طعن في السن حتى تقطعت أوصاله ، وتداعت أركانه ، وعَمُقَتْ خطوط الزمن في وجهه حتى كادت ملامحه تتلاشى أو تتغير .

ولم تعد هذه الصورة نتاجا فرديا بقدر ما أصبحت تمثل نتاجا جماعيا ألفه الشعراء القدامى وأفرغوا فيه جانبا من قدراتهم الإبداعية . وبفضل هذه الجماعية اكتسب الوقوف على الطلل احترام اللاحق للسابق ، حتى استحال الأمر إلى شيء شبيه بما يكنه الناس من احترام وتقديس للموتى من الأولياء والصالحين ، واعتقادهم أنهم ما زالوا مؤثرين حتى بعد موتهم .

وصورة الطلل العجوز وفيرة عند امرىء القيس . بحيث يظل دائما لهذا الطلل وجود جزئي في كل مطالعه ، وإن اختلفت الصورة من قصيدة إلى أخرى ؛ ومنها مثلا :

١ - لمن طلل أبصرته فشجاني
كخط زبور في عسيب يماني

٢ - ديار لهند والرباب وفَرْتَنا
ليالينا بالنعف من بدلان

٣ - ليالي يدعوني الهوى فأجيبه
وأعين من أهوى إليّ رَوَانِ

٤ - وإن أمس مكروبا فيارب بهمةٍ
كشفْتُ إذا ما اسود وجه الجبان

٥ - وإن أمس مكروبا فيارب قينة
منعمة أعملتها بكران

٦ - لها مزهر يعلو الخميس بصوته
أجشُّ إذا ما حركته اليدان

٧ - وإن أمس مكروبا فيارب غارة
شهدت على أقبَّ رخوِ اللَّبان

والمسلك التعبيري يعتمد - بداية - على تحاور داخلي تعززه أداة الاستفهام (من) المفرغة من دلالتها الأصلية إلى دلالة بديلة هي الإنكار ، مع وصلها بحرف الجر (لـ) ليكون لهذا التركيب دلالة عجيبة مفادها نفي نسبة الطلل إلى الشاعر ، وتمتد سطوة هذا الاستفهام الإنكاري إلى (طلل) الذي جاء (منكّرا) ليكون الناتج رفض الشاعر له .

وتأكيدا لهذا المعنى يأتي (الشجن) مرتبا على الإبصار لاعلى وجود الطلل في ذاته ؛ فكأن هذا (الشجن) صادر من الذات وراجع إليها في آن واحد .

وتتفرد الصورة التشبيهية - في البيت الأول - بتدقيق التكوين الشكلي للطلل الذي تاهت معالمه وتغضنت قسماته حتى لم يعد يُرى منه إلا مايمكن رؤيته من حروف خطّت في عسيب يماني . فسمات الشيخوخة وعلاماتها أقرب - هنا - من سمات الموت وملامحه .

وبرغم أن الأبيات الثلاثة الأولى تكون الحركة الأولى في هذه الأبيات ، نجد أن الشاعر قد جعل من صياغتها صورة تقابلية ، يقف في أحد جانبيها الطلل شاحبا هزيلا منكرا ، ويقف هو في الجانب الآخر قويا مرغوبا لايتحول النظر عنه

وكما هي عادة امرىء القيس نجده يسرع بحركة التذكر فيؤثر نسق الحذف في مطلع البيت الثاني ، ثم يزرع (و) بين الأسماء تأكيدا لهذا المعنى . وبرغم أن البيت الثالث ينتمي - دلاليا - إلى الطلل فقد آثر فيه استخدام (المضارع) لاتصاله بتجربة الحب . في مقابل (الماضي) المغروس في البيت الأول (أبصرته) ، (فشجاني) .

وكما آثر الشاعر نسق (الاختزال) في الحركة الأولى ، آثر نسق (الذكر) و (التكرار) في الحركة الثانية ؛ وهو تكرار يأخذ شكلا رأسيا (إن أمس) تعميقا لأثره الدلالي ، مع استخدام أداة الشرط (إنْ) بما تحويه من خاصية الاستبعاد ، رفضا (لمساء الكرب) الذي يصنع مع مقابله ثنائية ضدية بارزة (كشف المبهمات) ، (التمتع بغناء القينات) ، (شهود الغارات) .

والنظر إلى الحيز المكاني الذي شغلته حركة الطلل وحركة الحياة المتدفقة ، يؤكد أن الحركة الأولى أصبحت شيئا هامشيا بعيدا عن كون الشاعر الحقيقي ، وأصبح دورها مقصورا على التمهيد للحركة الثانية .

ولو تقدمنا في قراءة هذه القصيدة إلى البيت الثالث عشر فسوف نجد إعلانا مباشرا عن جوهرية الوقوف الطلل ، وأنه ليس سوى وسيلة إلى حياة جديدة تناقض مافي الطلل من طبيعة التحلل والفناء :

١٣- تمتع من الدنيا فإنك فاني
من النشوات والنساء الحسان

ويلفتنا أن الصياغة في مفتتح البيت معتمدة على المنبه الأسلوبي نفسه الذي آثره الشاعر كثيرا في وقوفه على الطلل ، وهو (التجريد) ، باستخدام الأمر (تمتع) ، الذي يأتي بعده الجار والمجرور (من الدنيا) في موقع المفعول به ، مع إشباع (من) بمعنى

(ب) ، لتتداخل دلالة الابتداء بالملابسة ، فتتكشف عملية التمتع خارجيا وداخليا ، ثم تتكرر (من) فى الشطرة الثانية لربط المتعة ببيان نوعيتها ؛ ويكون ذلك كله كونا مقابلا لكون الفناء (فإنك فان) الذى يتوافق مع طبيعة الطلل ، الذى أشجاه وأحزنه فى البيت الأول .

ولاشك أن هذا الإحساس لدى امرىء القيس - كما هو عند غيره - يمكن أن نعود به إلى بعض المخلفات القديمة فى الذاكرة الإنسانية عن الموت والفناء ، وكيف أن الإنسان تحايل على هذه المخلفات لكى يتقبل الموت بوصفه حقيقة ، ولكنه رفض أن يكون نهاية للحياة ، فساد الاعتقاد (بالعودة الخالدة)[١٣] . ويمكن أن نعود به كذلك إلى مارسب من أبعاد نفسية عن موت الأب الذى يعيد إلى الابن الإحساس برجولته وفتوته (ومن هنا كان وقوفه متأملا لحظة الفناء دافعا إلى لحظة الحياة) ؛ ولكن هذا الانطلاق إلى الحياة يخالطه - بلاشك - نوع من الإحساس بالوحدة والغربة ، يثير فى نفس الشاعر الرغبة فى مزيد من الانغماس فى متع الحياة ، حتى تستحيل لحظة الفناء إلى لحظة حياة بكل ماتحويه الكلمة من مضمون . فكأن الموت كان دعامة للحياة ، وانطلاقا فى رحابها الواسعة . وأصبح الأدب وسيلة لمواجهة الموت بالدخول فى تجارب الحياة التى نخرج منها سالمين دون أن نصاب منها بأى أذى[١٤] .

وليس غريبا إذن أن ينتهى الشاعر من وقوفه على الطلل إلى حديث الحب واللهو ؛ فهذا السلوك يمثل استمرارية حقيقية لحركة المعنى فى القصيدة ، وإن بدا لنا أن هناك انفصالا من حيث الشكل الخارجى للصياغة .

وامرؤ القيس فى هذا النمط من الأداء كان أصدق من وقفوا على الطلل ، وعبر فى هذا الوقوف عن أعمق المعانى الإنسانية من خلال تجربته الخاصة .

ومن العجيب فى موقف هذا الشاعر أنه كان يسقط على الطلل جزءا من ذاته - كما أوضحنا - ثم يقوم برفض الطلل وما أسقط عليه . لكنه أحيانا كان يقوم بعكس هذا الموقف ، بأن يجعل الطلل هو الرافض للذات ، وهو بذلك يحقق هدفا مزدوجا ، يتمثل فى رفضه للطلل إيجابا ، ثم رفضه سلبا من خلال رفض الطلل له .

يقول امرؤ القيس :

١ - ألما على الربع القديم بعسعسا ... كأنى أنادى أو أكلم أخرسا

٢ - فلو أن أهل الدار فيها كعهدنا ... وجدت مقيلا عندهم ومُعَرَّسا

٣ - فلا تنكرونى إننى أنا ذاكمُ ... ليالى حلّ الحىُّ غَوْلا فألعسا

٤ - تأوّبنى دائى القديم فغلّسا ... أحاذر أن يرتد دائى فأنكسا

٥ - فإما ترينى لا أغمّضُ ساعة ... من الليل إلا أن أكِبَّ فأنعَسَا

٦ - فيارب مكروب كررتُ وراءه ... وطاعنت عنه الخيل حتى تَنَفَّسا

٧ - ويارب يوم قد أروحُ مُرجَّلا ... حبيبا إلى البيض الكواعب أملسا

٨ - يُرَعْن إلى صوتى إذا ماسمعنه ... كما ترعوى عَيْط إلى صوت أعيسا

٩ - أراهنّ لايحببن من قل ماله ... ولامن رأين الشيب فيه وقوّسا

١٠- وماخلت تبريح الحياة كما أرى ... تضيق ذراعى أن أقوم فألبسا[١٥]

ويظل المسلك التعبيرى - أيضا - متميزا بخاصية (التجريد) عن طريق فعل الأمر ، حتى لكأنها أصبحت لازمة أسلوبية من لوازم امرىء القيس ، لها دلالتها الخطيرة . ذلك أن الشاعر - عن طريقها - يريد أن يضع نفسه فى موقف محايد بين الذات والطلل ، وهما المكونان الأساسيان لمقدماته الطللية كلها .

لكن هذا الحياد المتوهم مايلبث أن يتلاشى عندما تعمل الصياغة على إبراز الذات وتغليب وجودها على وجود الطلل ، فقد جاءت صيغة الأمر على صورة المثنى (ألما) . وألف التثنية هنا - كما يرى بعض الشارحين - تفيد الدلالة على الرغبة فى تكرار الصيغة ، وكأنه أراد أن يقول : (ألمّ ألمّ) على حد قوله تعالى : (قال رب أرجعون) ؛ قال أبو عثمان المازنى المراد منه : (أرجعنى أرجعنى أرجعنى)[١٦] . وتكرار الصيغة أو إفرادها يجعل الذات مكرهة على هذا (الإلمام) ، بالإضافة إلى مافى الفعل ذاته من دلالة على الزيارة السريعة الخاطفة ، تجعل الجملة الواقعة فى حيز الأمر (على الربع القديم بعسعسا) شيئا هامشيا بالنسبة للشاعر .

وتعود الذات إلى سيطرتها على المعنى فى الشطرة الثانية عن طريق تعديل الصياغة بوسيلة تعبيرية أخرى هى (الالتفات) من الخطاب إلى التكلم ، ثم الانتقال من صيغة المثنى إلى صيغة المفرد ، لكى يتزوى الطلل فى كلمة واحدة (أخرسا) ، التى تلتقى مع ماقبلها (أكلم) ، فى مفارقة تضع الذات والطلل فى مواجهة بارزة .

وتتأكد طبيعة المفارقة عند مواجهة البيت الأول بالثانى . فإذا كان الفعل (ألما) قد سيطر على البيت الأول بطابعه الحضورى ،

فإن (لو) فى البيت الثانى كان لها سيطرتها فخلصته للماضى ، وصرفت معناه إلى الامتناع على نحو أضعف حضور الطلل ، توافقا مع وصفه (بالخرس) فى البيت الأول .

ويعود الشاعر إلى (زمن الحضور) من خلال (صورة الأمر) فى الفعل المضارع (تنكرونى) ، المقترن بأداة النهى (لا) ، مع تحويل الرفض فى خط عكسى من الطلل إلى الشاعر على هذا الوجه :

رفض

الشاعر ------------> الطلل

الشاعر <------------ الطلل

رفض

فهو رفض مكثف ، يجعل الذات والطلل فى مواجهة سافرة ، مع المحافظة على خواص الذات وتميزها فى هذه المواجهة بترديد دوالها اللغوية ، الياء فى (لا تنكرونى) ، فالياء فى (إننى) ، فالضمير البارز (أنا) ، فكم فى (ذاكم) . وبهذا تتبلور طبيعة الرفض وتسيطر على الأداء اللغوى . ورفض الذات نابع من وجود غالب وقدرة على ممارسة الحياة فى كل مكان وكل زمان . والامتداد المكانى والزمانى يأتى من طبيعة التقابل بين المشتقين (مقيلاً ومعرساً) باحتوائها على البعد المكانى من خاصية الصياغة ، وباحتوائها على البعد الزمانى من المواضعة على دلالتها على منتصف النهار وآخر الليل .

أما رفض الطلل فهو نابع من العجز وعدم القدرة على التمييز (تنكرونى) ؛ وهو عجز يضاف إلى ما فى البيت الأول من وصفه (بالخرس) ، فتستحيل صورة الطلل إلى عجوز تناوبته عوامل الضعف والتحلل حتى وصلت به إلى تلك الحال .

ويمثل البيت الرابع بداية حركة ثانية تتفتق صياغتها عن عملية توحد بين الشاعر والطلل ، لكنه توحد موقوت تواجهه مقاومة صلبة من خلال التصارع بين الفعلين (تأوبنى) و (أحاذر) . ويتغلب (التوحد) فى البيت الخامس فى صورة القلق والسهر ، ليكون ذلك وسيلة إلى الحركة الثالثة ، بما فيها من تغلب على كل عوامل الضعف ، وبما فيها من قدرة على المغامرة العاطفية بلا حدود ؛ أو بمعنى آخر تخلص الذات من الملامح الطللية التى تسربت إليها من طبيعة التوحد بينهما .

وما أن نصل إلى البيتين التاسع والعاشر حتى تبرز أمامنا الأسباب الحقيقية لرفض الطلل ، مع توافق مدهش من حيث كان رفض النساء منصباً على من وصل إليه المشيب وما يترتب عليه من عجز وضعف (قوسا) ، (تضيق ذراعى أن أقوم فألبسا) . وربما آثر الشاعر حديث (الغياب) فى البيت التاسع لكى تنصرف صفات العجز المادى والمعنوى إلى غير الذات ، فى حين تتحول الصياغة فى البيت العاشر إلى (التكلم) ليكون النفى إيجابياً مباشراً ، حتى لو كان العجز شيئاً فى حيز التخيل والوهم .

وليس هناك انقطاع بين تجربة الطلل - كما مرت علينا فى النماذج السابقة - وتجارب أخرى مماثلة ، سابقة أو مزامنة أو لاحقة . إننا نلحظ نوعا من التوافق مصدره حالة التذكر التى يعيشها الشاعر فى مواجهة الطلل ، والتى تمتزج أحياناً بحالة فقدان الذاكرة . والحالة الأخيرة غالباً ما تكون موقوتة ، تعود بعدها الذات إلى حالة الصحو والتنبه ، وتستجمع فيها ما اختزنته من خاصة تجاربها ، بالإضافة إلى ما اختزنته من تجارب الآخرين الشبيهة بتجربتها هى ، فتصب كل ذلك فى قوالب فنية ذات تكوين ثابت . وهذه القوالب تتبدى أمامنا من وجهين :

أحدهما : يذكرنا بقابلية الإنسان للموضوع التكرارى النمطى ، أو بمعنى آخر رغبته الشديدة فى أن يكون راويا أكثر من أن يكون مستمعاً . وهذا يتناسب مع استعارته لكثير من الذكريات القديمة فى شكل فنى استرجاعى .

أما الآخر : فإنه يتيح لنا التفكير فى معايير الإبداع الشعرى وإمكان إفراغه فى قوالب ذات نماذج مسبقة . وعلى هذا النحو تصبح تفسيرات ابن قتيبة ومن حذا حذوه مقبولة - إلى حد ما - بالنسبة للوجه الاسترجاعى فى التجربة .

وأعتقد أن امرأ القيس كان يمتلك قدرة عجيبة على تحريك تجاربه فى هذا الاتجاه ، الذى أمكنه من خلاله أن يضيف إلى تجربته بعض التجارب السابقة عليه - على الأقل فى قالبها الفنى - حتى ليمكننا القول إن الماضى - عنده - لا يكف عن الحضور أبدا فى المحتوى الداخلى أو القالب الشكلى .

يقول امرؤ القيس :

١ - لمن الديارُ غشيتُها بسُحام
فعَمَايتَين فهضْبِ ذى أقدام

٢ - فصفا الأطيط فصاحَتَينْ فغاضِرٍ
تمشى النعاج بها مع الآرام

٣ - دارٌ لهندٍ والربابِ وفرْتَنى
ولميسَ قبل حوادث الأيام

٤ - عوجا على الطلل المحيل لعلنا
نبكى الديار كما بكى ابن خِذام

وتتبدى فى هذه المقدمة لحظة فقدان الذاكرة الموقوتة من خلال هذا الاستفهام المحْوَّر (لمن الديار) ، وتمتد هذه اللحظة على مساحة الصياغة فى البيتين الأول والثانى ، برغم محاولة الشاعر

إنعاش حاسة التذكر بتكرار الأسماء (سحام - عمامتين - هضب - صفا الأطيط - صاحتين - غاضر).

ويلعب البعد المكاني لترتيب الصياغة دوراً أساسياً في إفراز الدلالة، حيث قصد الشاعر أن يكون للحاضر سيطرته الأولية، فقدم (التساؤل) على ما بعده من تراكيب تنصرف جملة إلى الماضي من خلال سيطرة (غشيتها) عليها، لتبرز أمامنا طبيعة الصراع بين الزمنين حادة عنيفة.

وتأتي حالة التنبه السريع مع مطلع البيت الثالث بالاعتماد على خاصية الحلف في (ديار) المحلوفة المبتدأ، وكأنما يخشى الشاعر أن تفلت منه هذه اللحظة الأثيرة. ومن هنا نلحظ تحول الحروف الرابطة من (الفاء) في البيتين الأول والثاني إلى (الواو) في الثالث إسراعاً بحركة التذكر وتجميعا لعناصرها.

ويعود الشاعر - في البيت الرابع - إلى خاصته الأسلوبية المميزة (التجريد) من خلال فعل الأمر (عوجا)، وكأننا أصبحنا بإزاء مطلعين لا مطلع واحد.

الأول : كان ممثلا للماضي الذي لا يكف عن الحضور.

الثاني : كان ممثلا لعملية استرجاع للقالب الفني الذي سبقه به (ابن خذام)[17]. ويدهشنا من نسق الصياغة وخواصها أنه يأخذ خطا معاكسا لحركة المعنى. فالشاعر في البيت الأول عرف (الديار) برغم أن السياق كان يستدعي تنكيرها، وكأنه يقول لنفسه : كان يجب أن تعرف هذه الديار بعد أن (غشيتها) وتلبست بها ؛ أي أن هناك نوعاً من استبطاء الذاكرة في استرجاع الماضي. ثم تجد (ديار) منكرة في البيت الثالث، أي بعد لحظة التذكر، وكأنه يقول لنفسه - أيضا - يجب نسيان هذا الماضي ورفضه ؛ فقد انقطعت به أسباب الحياة، وأصبح في زمن لا يستأهل إلا (واجب العزاء).

ويدهشنا أيضاً أن الشاعر - بعد البيت الرابع - يستمر في عرض تجربته الطللية بصورتها الكاملة، ومحاورها الدلالية المتعددة، فيقول :

٥ - دار لهم إذ هم لأهلك جيرة
إذ تستبيك بواضح بسام

٦ - أو ما ترى أظعانهن بواكراً
كالنخل من شوكان حين صرام

٧ - حور تعلل بالعبير جلودها
بيض الوجوه نواعم الأجسام

٨ - فظللت في دمن الديار كأنني
نشوان باكره صبوح مدام

٩ - أنف كلون دم الغزال معتق
من خمر عانة أو كروم شبام

١٠ - وكأن شاربها أصاب لسانه
موم يخالط جسمه بسقام

ويتبدى في الأبيات امتداد لحظة الإفاقة مع اكتسابها أعماقاً جديدة بذكر الرحيل المجسد بعناصر المحسوسات من الحركة واللون والصوت والرائحة، مع تغليف هذه الصورة بزمن الحضور في (تستبيك)، (ترى)، (تعلل).

وتتفتق الصياغة عن إفراز دلالي بارز في التقابل بين قيود الماضي بذكرياته الملحة، والرغبة في التحرر والانطلاق.

وتتمثل حلقة الماضي محكمة في البيت الثامن حيث تقف الذات في حالة استسلامية لا دور لها سوى تقبل الأثر الصادر من الطلل. وتصل الحلقة إلى قمة إحكامها في البيت العاشر، مع فقدان القدرة على الكلام والحركة، وإذا بالبيت الحادي عشر يأتي بانطلاقه عنيفة فوق ناقة قوية، هروبا من حصار الزمن حول الطلل :

١١- وبجدة نسأتها فتكمشت
رتك النعامة في طريق حسام[18]

لعلنا ندرك الآن أن الطلل كان رسالة تهديد وإنذار للشاعر، وأن اهتمامه به كان مستمداً من كون هذا الطلل معادلا مساوياً لمرحلة الشيخوخة والضعف ؛ فهو يذكره بذاته أكثر مما يذكره بأصحابه الراحلين عنه. ولأنه يدرك بعمق استحالة عودة الأطلال إلى صورتها الأولى، لم يبق أمامه إلا أن يريح النفس بأن الموت مازال بعيداً عنه، وما عليه إلا أن يواصل الحياة، ويطلق لها العنان قفزاً فوق دائرة الزمن التي أغلقت حول الطلل. وبهذا يحدث نوع من التعادل بين المخلفات النفسية القديمة والحقيقة التي يمر بها الشاعر ويعيشها في كل لحظة كلما مرت به ذكرى قديمة، أو مرّ هو على هذه الذكرى. ولا شك أننا نلحظ تناسقاً ممتداً في موقف الشاعر من الطلل على مستوى الصياغة، وعلى مستوى الدلالة، بحيث بدت علاقته به علاقة سلب في مجملها، في مقابل إيجابية الذات الشاعرة التي تمثل عالماً مركزي الأهمية، في مقابل عالم الطلل الممثل للضعف والفناء.

ولا تكاد تخلو مقدمةطللية عند امرىء القيس من هذه المحاور الدلالية على نحو جعل منها صورة عميقة لطبيعة الصياغة الفنية، وما يتوافر فيها من بنية جمالية لا يمكن اكتشافها أو اكتناه مكوناتها إلا بالكشف عن النظام الذي يسيطر عليه وينسق منبهاتها التعبيرية.

الهوامش

(١) إعجاز القرآن : تحقيق السيد أحمد صقر – المعارف بمصر ١٩٦٣ : ١٥٨ .
(٢) الشعر والشعراء – تحقيق أحمد محمد شاكر – المعارف بمصر ١٩٦٧ : ٧٤/١ – ٧٦ .
(٣) العمدة – هندية بمصر ط ١ ، ١٩٢٥ : ١٥٠/١ .
(٤) الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية – د إبراهيم عبد الرحمن – الشباب سنة ١٩٧٩ : ٣٤٧ .
(٥) مجلة الشعر – العدد الثاني – فبراير سنة ١٩٦٤ .
(٦) دراسة الأدب العربي – القومية بالقاهرة : ٢٣٧ .
(٧) العمدة : ١٣٨/١ .
(٨) امرؤ القيس – حياته وشعره – دار كرم بدمشق : ١٠٣ – ١٠٧ .
(٩) امرؤ القيس ، حياته وشعره ، ص ١٠٥ – ١٠٧ .
(١٠) إعجاز القرآن : ١٦٢ .
(١١) امرؤ القيس ، سابق ، ص ٣٦ – ٣٧ .
(١٢) امرؤ القيس ، سابق ، ص ١٤٤ .
(١٣) انظر : الحرب والحضارة والحب والموت : سيجموند فرويد – ترجمة د . عبد المنعم الحفني – مدبولي ١٩٧٧ : ٤٢ ، ٤٣ .
(١٤) السابق : ٣٨ .
(١٥) امرؤ القيس ، سابق ، ص ٧٠ – ٧١ .
(١٦) شرح المعلقات السبع – الزوزني – دار الجيل بلبنان ط ١٩٧٢،٢ : ٧ .
(١٧) روى أبو زيد القرشي أن ابن خذام هذا شاعر قديم ، وقد بكى في الدمن قبل امرىء القيس ، وأنه ذكره في شعره . جمهرة أشعار العرب – دار المسيرة ببيروت ١٩٧٨ : ٢٤ .
(١٨) امرؤ القيس ، سابق ، ١٣٥ – ١٣٧ .



التحليل الدرامى للأطلال بمعلقة لبيد
دراسة تطبيقية

محمد صديق غيث

تقديم : هذه الصفحات ثمرة صحبة لبضعة من التراث ، تمثلت فى نص شعرى هو معلقة لبيد بن ربيعة العامرى الجاهلى ، ومعايشة حاولت أن ترعى جل نداءات النص ، وأن تصله - قدر الجهد - بما تستدعيه هذه النداءات من فكر العصر ؛ فمن خلال جدلية النص والعصر - مع وساطة النقد - يمكن للتراث أن ينتقل من وضعيته فى الماضى ليدخل فى الحاضر ، لعله - من بعد - يُهيب بالواقع ، من أجل نهوض يشارك فى خلق «الآن» .

وكما هو الحال فى الثمرة ، التى تشى بالشجرة ، وتشير إليها ، دون أن تعرضها أو تحملها ، سوف نقتصر على التحليل الدلالى الدرامى للنص ، دون أن نجعله مثقلا بالمصطلحات والمقولات والقواعد المنهجية ، ومعادلاتها وعملياتها الإجرائية ، إلا فيما ندر ؛ كما أننا لن نقدم الأسس والأصول النظرية للتطبيق العملى فى هذا التحليل ، ونرجىء هذا ليكون موضوع دراسة أخرى يجرى إعدادها .

«وكلنا نعرف ما الدراما ؛ فهى تعنى ، فى بساطة وإيجاز ، الصراع فى أى شكل من أشكاله» [1] ؛ والدراما ليست مقتصرة على الأدب المسرحى وحده ، وإنما هى تتحقق فى كل أثر أدبى ؛ إذ الدراما موقف أصلى فى الإدراك الجمالى للعالم [2] .

وقد أعطى هذا التحليل مفهوم الدراما والصراع طابعا كليا يشمل العمل ومبدعه وناقده ، بحيث صار هذا الطابع الكلى سعيا مدققا ، يتأهب دائما لاستيعاب كل تفاعلات النص وتوتراته وعلاقاته الجدلية وجهاته الدلالية المختلفة . فاشترك النص ، والشعور الإبداعى ، والشعور النقدى ، فى حوار متداخل يعبر فيه كل طرف عن نفسه بتساوق متمازج ، أدى بها جميعا إلى تركيب واحد متماسك ، نريد أن نسميه التركيب الدرامى .

وفى هذا السياق أمكن الربط بين وجهات النظر والمناهج النقدية المختلفة ، فى تكامل ربما يحتاج إلى جهود مشتركة وإلى كثير من التمحيص والتأصيل ، ليكون نموذجا لذلك التكامل المأمول .

١ -

وهذه قصيدة يسلس قيادها ، وتنفتح رموزها ، إذا نحن دخلنا إليها من باب ملاحظة مافيها من دراما الحياة بجدلها وتوترها وأزمتها ؛ ذلك أن صراع الحياة مع عوامل الفناء ، هو الذى يحدو الشاعر ، فى هذه القصيدة ، إلى إقامة حوار بين كائناتها ؛ حوار يقوم على صور المفارقة ، كما يقوم على علاقات المماثلة ، يقوم على التصادم ، كما يقوم على التواؤم .

وهى تنقسم إلى قسمين كبيرين ، يشمل الأول منها الاثنين والخمسين بيتا الأولى ، ويشمل الثانى الأبيات التالية لها ، إلى نهاية القصيدة ، وعددها ستة وثلاثون بيتا . وهذان القسمان معا ينبعثان من موقف اختيار وجودى تجاه الذات العربية ، معبرا عنها فى هذه القصيدة على لسان لبيد . ويتمثل هذا الموقف فى الصيغة التالية : هل يواجه الفرد الجاهلى العالم ، ويحقق ذاته ، بوصفه موجودا ، منفردا ، مكتفيا بنفسه ؟ أو يلتحق «بكل» آصلٍ فى الوجود ، يعول عليه ويواجه به أزمة الحياة ، ويجد فيه اكتماله ؟ . . وهذا ما تجيب عنه القصيدة بقسميها ، حيث تطرح الإشكالية فى القسم الأول ، وتقدم الحل والجواب فى القسم الثانى .

١ - ١

وهذا مخطط بالوحدات المشكلة للقصيدة بقسميها : -

أولا - القسم الأول :

ويتكون من خمس وحدات مشكلة :

١) الأطلال : «دراما بعث الحياة» (الأبيات من ١ إلى ١١)
٢) رحيل نوار: «رحيل الحياة» (الأبيات من ١٢ إلى ١٩)
٣) الناقـــة : «آلة الزمان والرحلة» (الأبيات من ٢٠ إلى ٢٤)
٤) الأتـــان : «غربة الإنسان» (الأبيات من ٢٥ إلى ٣٥)
٥) البقـــرة : «مصير الإنسان» (الأبيات من ٣٦ إلى ٥٢)

ثانيا - القسم الثانى :

ويتكون من وحدتين :

١) الشاعر : «جدارة الإرادة الفردية» (الأبيات من ٥٣ إلى ٧٧)
٢) العشيرة: «الالتحاق بالجماعة» (الأبيات من ٧٨ إلى ٨٨)

١ - ٢

ويدور القسم الأول ، فى كل وحداته ، على توترين كليين متفاعلين ؛ الأول توتر الشاعر مع العالم ؛ والثانى صراع الحياة مع الفناء . ولا يحسم الصراع فى كلا التوترين طوال هذا القسم الممتد ، بل يبقى محتدما مفتوحا على الدوام ، متكررا فى كل وحداته ، ليؤكد أنه قانون الوجود فى رؤية لبيد ، ولتكون له وظيفة بنائية تكوينية أساسية فى القصيدة ، هى توليد القسم الثانى الذى يقيم التوازن الجدلى لهذا الصراع الكلى فى حياة العربى .

وسوف يقتصر تحليلنا على وحدة الأطلال ، أولى وحدات القسم الأول ، رعاية لحدود المقال ، ونستبقى سائر القصيدة لفرص تالية .

٢ -

الوحدة الأولى

« الأطلال : دراما بعث الحياة »

٢ - ١

تتكون وحدة الأطلال من حركتين :

الحركة الأولى :

(١) «عفت الديار ، محلها فمقامها
بمنى ، تأبد غولها فرجامها»
(٢) «فمدافع الريان عرى رسمها
خلقا ، كما ضمن الوحى سلامها»

٢ - ١ - ١

يرى الدكتور كمال أبو ديب أنه «على صعيد انفعالى صرف ، يتميز قسم الأطلال ، موضع الدراسة ، بالغياب المطلق منه [كذا !] لأى تعبير مشحونٍ انفعاليا ، وتبرز الكلمة الانفعالية الأولى فى نهاية هذا القسم ، حيث يوصف رحيل النساء . والكلمة التى تستخدم هنا ليست حادة الشحنة ؛ إذ إن الشاعر يقول ببساطة : شاقتك ظعن الحى . يلفت هذا الغياب النظر فورا ، ويثير حس الغرابة . . . »[3] .

وهذه نظرة تقضى على إمكانات دلالية أصلية ، وتعوق الانتباه والفهم لدوال تعبيرية متعددة ، تئول إلى قصدية الشعور ، فى النظر الفنمنولوجى ، وتفسر بفردية الشاعر والتعبير ، فى النظر الأسلوبى ، فضلا عن أن كل ما يمكن كشف دلالاته بالمنهج الأسطورى ، والأنثروبولوجى بعامة ، إنما تتغلغله مواقف انفعالية ، ذات كثافة وجدانية عميقة وقديمة[4] .

وحينما لا يضع كمال أبو ديب يده إلا على تعبير « شاقتك » ، من حيث هو - فى نظره - التعبير الانفعالى الوحيد ، (الذى يقع فى الحقيقة خارج قسم الأطلال !) ؛ ومن حيث هو - أيضاً - كلمة بسيطة ليست حادة الشحنة ؛ فإن هذا يشير إلى مفهوم تجريبى كمى للانفعال ، يعول على ظاهره الخارجى ، دون ماهيته ، ودلالته الوجودية الكلية ، فى حين « ينبغى ألا نستخبر الشعور من خارج »[5] ، وألا نسلخ الانفعال عن مجموع الشعور ؛ إذ « الانفعال يدل على الشعور كله على نحو خاص به ، أو هو يدل على الواقع الإنسانى برمته »[6] ، من حيث هو صورة منظمة مترابطة من صور الوجود الإنسانى ، أو « نسق منظم من وسائل ترمى إلى غاية »[7] ، هى « تغيير العالم »[8] .

وإذا وجهتنا هذه الأنحاء الوجودية للانفعال ، فى دراستنا للنص ، ؛ أخصبته ، وجنبت فهمنا زلات الجزئية والعرضية والتفكك ؛ بخاصة حين نتناول جدلية « الشاعر - العالم » ،

التي « يرى » من خلالها الوجود متمثلا في جدلية « الحياة والموت » ؛ إذ هي « رؤية » لا يقف معها جامداً محايداً ، بل يتأطر بها شعوره ، فينبسط ، ويمتد ، مشاركاً في الصراعات ، يحرك أطرافها المتخالفة ، حاملاً عبء توتراتها ، يناهض قوى الموت ، ساعياً إلى إحياء الحياة وتنميتها ، من خلال توجه شعوري ، هو أصل التحقق الوجودي والفني للشاعر ، وغايته في الوقت نفسه . وهو توجه غير سلبي ؛ وإنما هو عامل تكويني فاعل في التغيرات ، مشكل للتحولات ، يتجاوب ويتفاعل مع ذلك القانون البين المشهود في الحياة الجاهلية : قانون تداعي المتناقضات وتداخلها وجدلها المستمر .

٢ - ١ - ٢

وحين نباشر القصيدة يلفتنا وجهها الجدلي منذ البداية في هذه المقابلة بين الفعلين « عفت » و « تأبد » ، وينهض التفسير الأنثروبولوجي بتجلية هذا الوجه ؛ إذ يئول ظهور الحيوان في الفعل « تأبد » إلى المنابع الروحية القديمة للوعي الإنسان عند العربي ، في وجوده الثقافي الفطري ، حيث الحيوان أصل أو « طوطم » يشترك مع الإنسان في النسب والروح ، وينتمي - معه - إلى « عشيرة واحدة » . ومن هنا كان نظام كامل من المعرفة والنظر ، ومن هنا أيضاً كانت قداسة الحيوان ، وصلته الروحية الوثيقة الباطنة بالإنسان على أساس أن الحيوان بديل روحي له ، وبضعة منه في أصل الخلق . وهذا ما يفسر ذلك التلازم القائم بينهما في مختلف الصور الفنية .

وبهذا يكون الحيوان عنصر الحياة الذي يقف بالمرصاد لزوالها وفنائها الموجود في « عفت » ؛ ويمثل الفعل « تأبد » روح الحياة التي يطلقها لبيد ، دالة على بعثها بتناسخها في كائنات بديلة ، متجددة ومتزايدة ، لتستمر الحياة في كفاحها من أجل الوجود .

فالشاعر إذن يوحد بين الحيوان والراحلين ، وكأن الحيوان نظير للإنسان ومماثل له ، وكأنه امتداد لحياته ، يبدأ دورة الحياة ويستكملها ، من حيث انتهى الإنسان . ولكن هذا ليس غاية المطاف ؛ فالشاعر حينما يقابل بين « عفت » و « تأبد » ، مسوياًبين الإنسان والحيوان ، يكون قد أشار من طرف خفي إلى أن الحيوان قد عاش نتيجة لرحيل الإنسان ؛ أي أن هناك صراعاً خفياً بينهما ؛ فحياة أحدهما ليست حياة للآخر ، ووجود أحدهما ليس وجوداً للآخر ؛ وليس هذا إلا وجهاً من جدلية التبادل الروحي بين الإنسان والحيوان على مستوى الحياة والفكر . ومن داخل هذه الجدلية وجد الحيوان في هذه القصيدة وغيرها بوصفه الوسيط التعبيري الذي يصور محنة الإنسان ويحملها نيابة عنه .

وهكذا يحدثنا لبيد عن تضامن عناصر الحياة وتناقضها في الوقت نفسه ، على هذا النحو الجدلي ؛ فمظاهر الحياة تتصارع ، ولكن الحياة تستمر .

٣ - ١ - ٢

هذا الطابع الجدلي يستكمل تجلياته ، في معارض متصلة ؛ فحين يستخدم لبيد « الفاء » ، دون « الواو » ، للعطف في قوله « عفت الديار محلها ، فمقامها » ، فإن « الفاء » هاهنا تكشف عن أحد هذه المعارض ؛ إذ هي لا تسوي بين مكاني الحلول والإقامة في كيفية موارة الرمال لها ، ولا تصورهما في مشهد ساكن قد وقع وانقضى ؛ وإنما هي تجسد لنا الحركة المتعاقبة الدءوب للرمال ، في سعيها الحثيث ، كلما سعى الزمان ، نحو محو آثار الراحلين وتعفيتها ؛ فأماكن الحلول المؤقت ، في تطرفها وانخفاض أبنيتها ، تنزوي تحت الرمال تدريجياً ، قبل أماكن الإقامة والقرار ، ذات الأبنية العالية الموطدة ؛ فكأنما تزحف قوى العدم والفناء ، لتحاصر الذات ، إذ هي تزحف لتحاصر أطراف الديار (محلها) ، ثم تواصل امتدادها الثقيل لتطمر القلب والأعماق (مقامها) . ولسوف تلعب « الفاء » عند لبيد دوراً درامياً ذا شأن ، ولسوف يبرز هذا الدور على الدوام .

وذلك التتابع في « قبر » آثار الحياة ودفنها صراع بين البقاء والفناء ، والوجود والعدم ، والظهور والخفاء ؛ صراع كلي ، وأصلي ، من صراعات الوجود ، يعاينه الشاعر بكل الحسرة والرهبة ، دون أن يملك له منعاً أو رداً . وتكشف « الفاء » بما فيها من تصوير لهذا التعاقب عن التجربة الوجودية التي يحياها الشاعر ، ويستغرق فيها بكل كيانه ؛ إذ يشهد الرمال والزمان يزحفان ليبتلعا الحياة والمكان ، ويخرقا وجود الشاعر ، ويغيباه ويعفيا على « إدراكه » للحياة ، كتعفيتهما على الديار ، وآثار الحياة وذكرياتها في هذه الديار ، فيتلاشى - أمام بصره وشعوره - وجود الديار من حيث هي مكان ، ومن حيث هي مقام (للإنسان) . عند ذلك ينعدم حد المكان وتعينه ، وتنقضي آمال المقام والقرار فيه ، ملامسة لأطرافه ، أو ملابسة لأعماقه ؛ إذ فتحت الرحلة كل أبواب الديار لطوارق العفاء والفناء ، منذ ومضة الإدراك الأولى في القصيدة ، في الفعل « عفت » ، الذي تتفجر منه كل التوترات .

ولهذا نجده ، محاولاً أن يستجمع نفسه ووجوده ، يصيح ملتمسا « علامة » في هذا التيه ؛ علامة تنقذه من الغرق تحت موجات الزمان ورمال الزمان ؛ فيكون قوله « بمنى » إعادته الروحية لتأسيس المكان ، وصرخته التي ينبه بها ذاته وإدراكه وذلك الزمان الزاحف على وجوده ووعيه ، وكلمته السحرية

الضامنة لنجاته من الضياع والوقوع – مع الديار – تحت ركام الزمان وعفاء المكان ؛ ذلك أن « منى » – المكان ، مع ملاحظة ارتباطها بالياء ، هي التي تعينه وتحدده وتبرزه وتنقذه من الضياع الروحي في هذه التجربة أو المحنة الزمانية الخطيرة . إنها تعطيه – في مواجهة هذا الركام الزماني ، أو الرمل الطاغي – متكئا في المكان يحتمي به ويبزغ فيه وجوده الإنساني ويتعين ؛ كما يبزغ فيه وجود الديار ويتعين ، في اللحظة نفسها التي ينطلق فيها اسم المكان الذي كانت فيه هذه الديار . وبذلك تكون « منى » هي القيمة المكانية صديقة الإنسان ، التي يكبح بها زحف الزمان ، وينبثق بها إلى العلانية والوجود . إنها رمز لمقاومة الإنسان لطغيان الزمان ، وواحدة من الدوال البليغة على تفاعلات الشعور العربي أمام مأساة « الأطلال » ؛ وإلا فكيف نفسر أنه ، مع كل ذكر للأطلال في القصائد الجاهلية ، يرد اسم للمكان ؟ إنها ليست مجرد كلمات تقول لنا إن هذه الديار التي عفى عليها الزمان ، قد كانت بالموضع المسمى كذا أو كذا ، وإنما هي سلاح الإنسان ضد الزمان ، وسلاحه ضد الفناء ، ينهض به ليستعيد فيه وجود المكان ، ويحقق هو أيضاً تماسكه ، ونحواً من وجوده ، وليؤكد معنى الحياة والبقاء ، برغم ما يتعرضان له من ضياع وفناء .

٢ – ١ – ٤

وكما كان الفناء يزحف في حصاره وهجومه على الديار ليعفى على « محلها فمقامها » ، يدفع لبيد بقوى الحياة لتربو وتزداد ؛ حتى تضفو على الديار (غولها فرجامها) . وينهض التعبير الشعري لبث الحياة بفعل لا تسبقه ولا تفصله أداة تعطفه على فعل الفناء ، وكأنما هي إرادة الحياة تسارع إلى فرض وجودها ، وكأنما هي – في الوقت نفسه – دالة التفجر في الأداء التعبيري اللغوي المناجز للفناء ، والساعي إلى تغيير العالم وتعديل الأوضاع .

معنى هذا أنه كما عفى الزمان والرمال على الديار في تتابعها عليها ، فإن الحياة أيضاً تتتابع على الديار في إثر الزمان ، تطارده وتمسح آثاره ، وتعفى عليه ، كما عفى على الديار ، وتلاحقه لتكفكف من غلوائه واعتدائه ، وتطامن من بعض ماله في الروح من توتراته .

ومن هنا كان للاسمين : « غولها » و « رجامها » نفس ما للاسم « منى » من قيم ؛ إنهما – أيضاً – شواخص للتحدد والتعين والوجود ، بل إنهما – من حيث هما جبلان – صورة للتجمع المكاني ، يتمثل فيهما الحمى والملاذ ، والمعاذ الذي تلجأ إليه الحياة « لتصد » غارات الزمان والفناء . إنهما قيمتان كبريان للمكان ، تتكثف فيهما بعض قوى الحياة : قوى التحدد والعلانية والبروز والمقاومة للتلاشي والعدم والخفاء .

٢ – ١ – ٥

إن البيت الأول ما يزال قادراً على أن يستوقفنا ، مرة أخرى ، أمام إحدى الظواهر المهمة في هذه المعلقة ؛ إذ إننا نجد الشاعر قد خلق نسيجاً حياً من التضامن والتفاعل بين المعاني فيما بين شطري البيت ، فضلاً عن امتداده عبر سائر أبيات القصيدة . وهذا ما يحققه الشاعر بالضمير «ها» ، الذي تردد في البيت الأول أربع مرات ، فضلا عن وجوده في كل أبيات القصيدة ، بلا أدنى استثناء في قافيتها ، وغير قافيتها . ومعنى هذا أن الشاعر يستعيد كائناته الشعرية ويستبقيها في هذا الضمير على مدى القصيدة كلها . ومن هنا كانت حروف القافية ، فضلا من كونها ذات قيمة دلالية ورمزية ، تحمل قيمة بنائية تكوينية أصلية ، بوصفها تجليا لصيغة كلية من صيغ الشعور الإبداعي والإدراكي ، التي يلهج فيها لبيد بذكر الكائنات ، ويلهث بترددها معوذة سحرية تستدعي الكائنات : تثبتها وتؤكد وجودها وتستحضرها مدداً يغذي ميادين الصراع الشعري على الدوام .

تفصيل ذلك أن «ها» الضمير بتردده بين أرجاء القصيدة يحقق للشاعر رغبته في خلود الأشياء وتكرارها : رغبته في خلود الديار ، برغم عفائها ، وإظهارها – بالمضمر – بعد خفائها ، وتكرار غير الديار من الكائنات الشعرية في كل أبيات القصيدة ؛ ذلك أن الضمير «ها» يحمل معنى تكرار الأشياء والمتعينات والقيم والمعاني والرؤى التي هي أدوات تفكير الشاعر وآلته في مواجهة الزمان ؛ فهو على ذلك رمز الازدواج الدائم ، والثنائية الباقية . وعن طريق هذا الضمير نلاحظ أن ثم أشياء توجد في اللغة ظاهرة ، ثم توجد مضمرة ؛ وظهور الشيء مرتين أو أكثر ، وفقا لقانون ونظام مترددين ، إنما هو تكرار للروح وإرادتها ، وفعل الزمان وما يضادها في مسارها من كائناته وآلاته . فالشيء – إذن – ينشطر إلى شيئين أو أكثر في هذه القصيدة التي تقوم على مغالبة الفناء ، وكأننا – مرة أخرى – بصدد صورة ثانية من تحولات الكائنات وتناسخها ونمائها المتوالد المتواصل على مدى القصيدة ، يعيد بها لبيد خلق العالم وإذكاء تحولاته فتخرج الأشياء من بطن هذا الضمير المؤنث ، وتتناسل منه ، فتتجاوب وتتردد أصداؤها ، وتوجد وجودا مستمرا على مدى الأبيات كأنها شواخص الخلود ، ورموز التمرد على الزمان .

إن هذا الضمير إنما يأخذ بهذا المعنى مركز الاهتمام ، ويصبح – من حيث هو مكون القافية – حاملا لقيمة في ذاته ، بخاصة إذا لاحظنا ارتباط معنى التأنيث في الضمير بهذا التوالد اللغوي لأشياء القصيدة . فهذا التأنيث في «ها» – مع غيره من أشكال التأنيث الأخرى على مدى القصيدة – يكشف لنا عن مدى انشغال الشاعر – من أجل بعث الحياة – بدواعي الخصب

والعطاء الثرّ ، الذى ترمز إليه الأنوثة ومعانيها الشائعة فى المعلقة . وهل ينفصل معنى الأنوثة عن معنى الحياة وتوالدها ونمائها ؟ وهل ينفصل معنى الأنوثة فى الضمير «ها» عن توالد الأشياء فى هذه القصيدة التى تقاوم الفناء ؟

٢ - ١ - ٦

وهناك نوع آخر من الثنائية والتضامن غير ثنائية الظاهر والمضمر السابقة ؛ فثم نوع آخر خلقه الشاعر باللغة فى صور كثيرة ، مثل : «محلها فمقامها» و «غولها فرجامها» ، و «حلالها وحرامها» ، و «وجودها فرهامها» و «ظباؤها ونعامها» ، فضلا عن التثنية فى «الجلهتين» ، وثنائية التقابل فى مثل : «عفت» و «تأبد» ، وغيرهما على نحو مترادف وكثيف .

وهناك ذلك النسيج الذى يلفتنا بوجوده فى هذه التجمعات المتوالية من أنواع الأمطار والسحب فى بيتين متواليين (الرابع والخامس) ؛ هذا إلى ما نراه من تكرار مستمر لحالات العطف وحالات الإضافة التى يتساند فيها المضاف مع المضاف إليه ، كأنما ليقيما معا كيانا واحدا متماسكا جديدا .

فما بال هذه الأثنينية الضافية ؟ وما بال هذه التجمعات والتركيبات المتكاثرة ؟ إن لكل منها معناه الخاص الذى سنعرض له فى حينه ، ولكنها جميعا ، على وجه الإجمال ، أنماط خاصة من التناول اللغوى الذى يحمل معنى فى ذاته : إنها رموز لتضامن الكائنات آنا ، وتصارعها آنا آخر ، فى هذا العالم الذى تقف فيه قوى السلب فى موقع المواجهة التى لا تفتر مع قوى الإيجاب . ذلك أن الشاعر العربى لا يريد أن يقف منفردا أو تقف الحياة منفردة ، فى مواجهة قوى الصراع التى يعايشها وتعايشه ، فيقيم من اللغة ثنائيات أو تجمعات تنعقد على التجاور والتساند ، والمشاركة والتماسك ، ولا تخلو أحيانا من أن تكون تعبيرا عن بعض صور المزاحمة والتنافر ، وما تلقاه الحياة من تناقض .

إن هذه الأشكال اللغوية فى تكرارها الملحوظ ، تصبح ضربا من التعاويذ التى يطلقها لبيد الشاعر ، تماما كما يفعل أضرابه السحرة والكهان ، إذ يهللون مكررين ألفاظا وتراكيب خاصة ، من أجل استدعاء القوى المستحبة وطرد القوى الشريرة ؛ إنها بمثابة الطقوس الدينية فى أشكال لغوية لا يفتأ لبيد يقيمها ، فى الشعر ، بحسه الخالق ، ليلتمس فيها نوعا من التأييد والاستيثاق ، ويحقق تساند عناصر الحياة ، وظهورها على عوامل التفكك والفناء ، بفضل ما تقوم عليه وما تتضمنه من تكرارية البناء وتساُنده ، وكأنه يقيم باللغة - فى محور الأطلال على وجه الخصوص - أبنية بديلة من أبنية الديار التى أتى عليها الزمان وأحالها إلى أطلال .

يبدو الشاعر إذن مسوقا إلى البحث عن التضامن والازدواج ؛ ازدواج العناصر المتناقضة ، وازدواج العناصر المتعانقة ، وتضامن العناصر المتلاقية ، كتضامن صور الإضافة المتعددة ، التى تنبىء عن التماسك والتعاطف ، كما تنبىء عن التوافق والتساند ، والانضمام والاقتران ، وانعقاد الأواصر .

إن هذه الأشكال إنما تعبر عن موقف وجودى وفلسفى ، تقفه العقلية التى يعكسها العربى فى شعره وغير شعره ؛ فالتثنية - مثل الجمع - تؤدى فى حياته دورا كبيرا ، وتلخص جانبا من موقفه تجاه الحياة ؛ إنها بديل العزلة والرحلة ؛ إنها حالة من يلتمس «المصاحبات» ، بل هى حالة المغرم بالمصاحبة ؛ لأن المصاحبة هى حالة من له رفيق يصاحبه فى فضاء الصحراء ووحشتها ، يدفع عنه الخوف ، ويبث فيه الطمأنينة والدفء ، بعد العزلة والرحلة والوحدة .

فلبيد إذن ، والعقل العربى فيه ، يعكسان على اللغة ذاتيهما ، ليحققا لهما الأمان ، ويدفعا عنهما المخاوف ، وليعبرا - فى الوقت نفسه - عن نهج تركيبى أصيل بين عناصر الحياة ، ووجوه النظر ، وتنظيم الإدراك . وما ذلك إلا صدى للرغبة فى إعادة تنظيم العالم ، ليصبح أكثر تماسكا وأقل تناثرا .

وحين يكرس لبيد فى القصيدة ما قد أعطى سلفا فى الحياة من ثنائية وازدواج ، يقتضيهما ما تعيشه الحياة الجاهلية حوله من صراع مع الفناء ، فإنه لا يكون من العجيب أن توصف هذه القصيدة بأنها قصيدة جدل وصراع .

٢ - ١ - ٧

«فمدافع الريان عرى رسمها
خلقا ، كما ضمن الوحى سلامها !»

إن عناصر الحياة والوجود ، ترتفع - الآن - فوق عناصر الفناء والعدم !

إن الحديث عن تعرية الرسم ، وعن الخلق وما يحمله من معنى البلى ، يخبرنا - بالرغم من ذلك - أن الحياة تعلو ، الآن ، وتتجاوز الفناء ؛ ذلك أن مسيل الماء فى مدافع الريان (ولنلحظ معنى التسمية) يخلق معنى جديدا من معانى الحياة التى يخلقها الماء ، واهب الحياة عند كل بدائى ، وغير بدائى ، ويضفى معنى الحيوية والجدة على التعرية التى يحدثها الماء . فالمدافع فى جبل الريان قد تعرت رسومها ؛ والتعرية لما انطمر ، إنما تنبىء عن تجدده وانبعاثه ، وبزوغه بعد موات وخفاء .

فالماء له جدله ؛ إذ فيه هلاك وفيه أيضا حياة ؛ فيه الإزالة والمحو ، وفيه التعرية والكشف ؛ ومن داخل هذا الجدل الذى

يستبطنه الماء ، تصبح عبارة « عرى رسمها » رمزا لتجديد الحياة ، وبزوغها بعد انطمار . وهذا ما دعا الشاعر إلى تسمية التعرية ضمانا ، وحفظا وبقاء ؛ فهذا ما توضحه لنا كلمة « ضمن » ، وتشارك فى فعله وتحقيقه ؛ فكأنها - مع الماء - قد وجهت معنى التعرية إلى هذه المعانى التى تتحول إلى الحياة لا الفناء .

وجاءت كلمة « كما » لتكون وسيطا ، وأداة لنقل هذه التحولات الدلالية ، ولتتفاعل أيضا مع كلمة « خلقا » لتعيد تشكيل وجودها ، فلا تدعها خالصة للبلى ، بل تتجادل معها ، فتضفى عليها معانى الحياة والثبات والخلود الذى نلحظ فيه دائما آثار المقاومة وجراحها . لقد صارت « كما » كأنها تقول لنا إن الرسوم ، برغم خلقها ، تبعث وتتجدد وتقاوم - بفضل الماء - كل عوامل الفناء !

وكما شارك مسيل الماء من مدافع الريان فى صنع معنى التجدد والخلود والحياة ، برزت قوة روحية أخرى ، ليست غريبة علينا ، مُعينة للماء ، هى قوة الكلمات وسحرها . ومن هنا تبزغ كلمة « الوحى » ناهضة قوية بين سائر الكلمات :

إن مشغلة الشاعر - مثل الساحر والكاهن - هى الموت ، موت الحياة ، ومحاولة حفظها ، وقيادتها وحكمها . ومن هنا كانت بعض قداسة الكلمات ، وقيمتها الروحية عند الإنسان . ولقد طفق لبيد يطلق تعاويذه ورقاه ، ينقشها على أحجار الطلل ، وبقايا الدمن ، ويجعل « الوحى » تعويذته التى تعرى الرسم وتجدده ؛ لتبزغ به الحياة وتعود مرة أخرى ، ويكتب لها الخلود . وهى أيضا تعويذته التى تستدر - من بعد - أنواء المطر على الدمن ، وترزقها بالبركة والحياة ، فتعلو بينها فروع الأيهقان ، وتتناسل فى أرجائها الظباء والنعام ، وكأنها تتداعى جميعا لسحر الكلمات صانعات الحياة .

ولن يصبح من الغريب علينا ، بعد ، أن يكون ذكر الكتابة والكتب ، فى كل مرة يرد فيها هذا الذكر ، إعلانا ببدء للحياة جديد . وهذا ما نراه فى البيت الثامن :

«وجلا السيول عن الطلول ، كأنها
زبر ، تجد متونها ، أقلامها»

فها نحن ، مرة أخرى ، أمام « الكشف » أو الجلاء الذى تحدثه السيول عن الطلول بعد خفاء ؛ ذلك الكشف الذى هو من قبيل التجديد ، الشبيه بالتجديد الذى تصنعه الأقلام للكتابة والكتب .

والأقلام إنما تستمد طاقتها التجديدية من كونها كاتبة ، تماما كما أن الأحجار والسلام تستمد طاقتها الصيانية الضامنة من كونها حاملة للكتابة : « ضمن الوحى سلامها » ؛ فليست الطاقات الموجودة فى الأقلام ، وفى السلام ، منفصلة عن الكتابة ، بل هى نابعة منها ، بوصفها القوة السحرية الأولى ، وطاقة الخلق الثانية ، بعد الإله .

إن الكتابة فى « الوحى » ، (بيت رقم ٢) ، وفى «الزبر» (بيت رقم ٨) ، رمز لقوة جعلت أثر الحياة التى يخلقها ماء السيول يتضح ويتجسد فى « عرّى » ، (بيت رقم ٢) ، وفى « جلا » ، (بيت رقم ٨) ، كما يتضح فى « ضمن » ، (بيت رقم ٢) وفى « تُجد » ، (بيت رقم ٨) ، وجعلت هذا الأثر يمتد فى الدمن ، حتى أصبحت تنبت الأيهقان وتحتضن فى أرجائها الظباء والنعام وأنسال الظباء والنعام .

أى أن « مدافع الريان » ، و« ضمن الوحى سلامها » ، مثل « جلا السيول عن الطلول » ، و« زبر تجد متونها أقلامها » ، تتواصل - جميعها - لتسوق القصيدة إلى المزيد من معانى الحياة التى تجعل الدمن تتحول وتخرج عن طبيعتها الجامدة ، إلى طور من أطوار الحياة جديد ، ترزق فيه بمرابيع النجوم وجود السحب ، ورهامها ، فتعلو بين أرجائها فروع الأيهقان ، وترتع الظباء والنعام .

ومن هنا لا تبقى كلمة « دمن » وحيدة قاحلة مفردة ، ولكنها تتفاعل مع غيرها ، لتنتقل إلى معنى جديد ، يقترن بالحياة ويمتلىء بمعانى الحياة . وهذا مثال لتفاعل الكلمات فى الشعر ، مع ما بينها من تباعد ظاهرى . وإن ما بيدنا من شعر لبيد غنى بهذه التفاعلات وجدلها المستمر . ولعلنا نزعم أن هذا هو بعض مناط الوحدة والبناء الدرامىين فى القصيدة ، وفى أى عمل أدبى .

ولكن للتعرية فى « عرى » ، وللكتابة فى « الوحى » ، وجوها أخرى . فالقصيدة إذ تعالج بالحياة فى الفعل « تأبد » ، وبالماء ، فى « مدافع الريان » ، وجهَ الموت ، فى الفعل « عفت » ، تعالج فيه ، أيضا ، وجه الخفاء ، بالفعل « عرى » ، بعد إذ تلاشت الديار واختفت ، وصارت إلى عدم ضاعت معه معالم المكان ، فآل الأمر إلى تهديد خطير للإنسان ووعيه بالعالم ، ووضعه فى الوجود .

وقد حاول الشاعر - من قبل - غرس المعالم فى المكان ، مرة أخرى بعد ضياعها ؛ فلجأ إلى ذكر الاسم « منى » ، وذكر الجبلين « غولها ، فرجامها » ؛ وهو - الآن - يصنع الشىء نفسه حين يعرى رسوم مدافع الريان ، ويكشفها بعد خفاء ، فيعالج بذلك جدلية العالم « الذى يفصح عن نفسه للإنسان من خلال تعارضات الوجود والعدم »[9] ، فيستعيد المكان ، بالفعل « عرى » ، وجهه الإيجابى المتعين ، المحدد الباهر ، بعد إذ

عمه - بالفعل « عفت » - السلبُ والخفاء والغموض والانبهام .

وحين يتبدى الوجود ، ويتفتح فى الفعل « عرى » ، يكتسب المعنى ، ويتفتح معه الإنسان ، ويبدأ حواره مع الوجود ، فيدرك ذاته ، وينبسط وعيه ويمتد . ومن هنا كانت هذه العلاقة التى خلقها لبيد ، أو كشفها ، بين الرسوم التى عرتها السيول ، والكتابة التى حفظتها الأحجار ؛ من حيث إن « العالم ينفتح للإنسان من خلال اللغة »[10] ؛ ومن حيث كانت « اللغة هى التجلى الوجودى للعالم »[11] . ومن ثم يدخل طرفا البيت « فمدافع الريان . . . . الخ » فى تساوق دقيق ، ويئول إلى نوع من الإدراك الوجودى الأصيل ، يمحو وجه الغرابة التى تنتابنا للوهلة الأولى ، حين نعاين صورتى التشبيه .

ويقتضينا الأمر الآن أن نسأل ما الوظيفة التى تؤديها هذه العلاقة بين التعرية والكتابة ، فى هذه القصيدة ؟

إن الشاعر يحقق بهذه العلاقة وظيفتين أو ثلاثا : الأولى أنه يهب للحياة الجديدة بعض ما فى الكتابة من سر وسحر ، وبقاء وضمان ، أو - فى كلمة أخرى - يهبها بعض ما فى الكتابة من خلود ، وقدرة على مغالبة الزمان .

والثانية ، أنه يريد لهذه الحياة بعد أن اكتسبت الوجه الحيوانى والنباتى ، بفضل الفعل « تأبد » ، أن تكتسب الوجه الإنسانى ، بفضل الكتابة فى « الوحى » ، من حيث كانت اللغة والكتابة خصوصيتان إنسانيتان ، فضلا عن كونهما المجلى الأصلى والجذرى للتواصل الإنسانى . ومن ثم يريد لبيد ، وهذه هى الثالثة ، أن تكون الحياة الجديدة متحققة فى الوعى ، ومتواصلة على مستوى يماثل العلاقة اللغوية ، فتكون قادرة على تبادل الحوار الإنسانى ، بديلا عن الحوار المفقود ، مع الجماعة الإنسانية الغائبة ، التى ذهبت بها الرحلة الكامنة فى الفعل « عفت » . وها هنا محل جدلية ممتدة ، ستجعل الشاعر يقف ، فيما بعد ، بالأطلال ، ويحادثها ويحاورها . . (بيت رقم ١٠) .

٢ - ٢

الحركة الثانية :

(٣) « دمن ، تجرم بعد عهد أنيسها
حجج ، خلون ، حلالها وحرامها »
(٤) « رزقت مرابيع النجوم ، وصابها
ودق الرواعد ، جودها فرهامها »
(٥) « من كل سارية ، وغاد مدجن
وعشية ، متجاوب إرزامها »
(٦) « فعلا فروع الأيهقان ، وأطفلت
بالجلهتين ، ظباؤها ونعامها »
(٧) « والعين ساكنة ، على أطلائها
عوذا ، تأجل بالفضاء بهامها »
(٨) « وجلا السيول عن الطلول كأنها
زبر ، تجد متونها أقلامها »
(٩) « أو رجع واشمة أسف نؤورها
كففا ، تعرض فوقهن وشامها »
(١٠) « فوقفت أسألها ، وكيف سؤالنا
صما خوالد ، ما يبين كلامها ؟ »
(١١) « عريت ، وكان بها الجميع ، فأبكروا
منها ، وغودر نؤيها ، وثمامها »

٢ - ٢ - ١

تأتى الحركة الثانية تكرار شارحا لعناصر الحركة الأولى ، مؤكدا للحياة ، واهبا لها المزيد من التمكن والانتشار ؛ ولكن الجدل - فى النهاية - يحيط بكل مآل !

٢ - ٢ - ٢

« دمن ، تجرم بعد عهد أنيسها
حجج ، خلون ، حلالها وحرامها »

إن الحجج التى تجرمت ، وعهد الأنيس الذى بعد ، قد عبثا بالديار ، وأحالاها إلى « دمن » ، تخلو مَن الأنس ، وتضج بالوحدة ، والوحشة التى تنمو وتتزايد كلما خلت السنون وتجرمت . وهكذا أظلتها العزلة ، وأحاطها الانقطاع .

ولم تعد كلمة « بعد » مجرد ظرف للزمان ، بقدر ما أصبحت آلة له ، وللفراق والبعد والرحلة ، تحمل نذيرا بالفناء والهدم والعفاء ؛ وبقدر ما صارت نذيرا بخراب الديار ، واستحالتها إلى دمن وخلاء . لقد صارت الدمن - بذلك - تجسيدا لفعل الزمان فى المكان .

واغتالت الحجج الديار ، واخترم الزمان أنيسها ، بما توالى عليهم ، وعلى ديارهم ، من دورات السنين والشهور بحلالها وحرامها ، بحربها ومهادنتها . ولذلك تصبح كلمة « حجج » شاخصة بإزاء « أنيسها » لتكشف عن الجدل القائم دوما ، بين الإنسان والزمان والإنسان وأخيه من بنى الإنسان . ومن ثم يتجاوز التقابل بين « حلالها وحرامها » كل المعانى الحسابية والسياسية للزمان الجاهلى فى الجزيرة العربية ، ليكون مسوقا من أجل خدمة « فعل » الزمان والحجج فى الديار وساكن الديار ، وكاشفا عن طبيعة العلاقة الكامنة فى البيت بين الزمان

والإنسان ؛ إذ هي علاقة الصراع والنزاع ، والمباغتة والاختلاط ؛ اختلاط القرار بالفزع ، والخير بالشر ، واللقاء بالفراق ؛ واختلاط السكينة والسلام بالمقاتلة والخصام ، والسلامة والصيانة بالعدوان والمهانة .

إن « حلالها وحرامها » قد جاءت لتنبىء عن الحياة الكئيبة المزعزعة التى عاشتها الديار ؛ حياة طابعها التردد والتذبذب بين عوامل البقاء والفناء . ومن ثم كان ضياع الاستقرار ، ومآل الزوال ، والتحول إلى دمن وأطلال ؛ ذلك أن الزمان القائم فى « حلالها وحرامها » هو زمان التناقض والتداخل ، وهو رمز القوى المجهولة التى تجافى الإنسان وأمانه ، وتعمل ضد أمله فى أن يحقق ذاته وسلامه .

٢ - ٢ - ٣

لقد كانت الديار والدمن ملتقى ومجمعا لقوى كثيرة ، وأفكار كثيرة . لقد عبثت بها قوى الزمان والفناء والرحيل والفراق فى الفعلين « عفت » و « تجرم » ، ولكن قوى الحياة فى « تأبد » ، والماء والرى الدائم فى « مدافع الريان » ، والكلمات فى « الوحى » تتآزر مع قوى المطر والسحب ، وتتواصل تواصلاً تزهو به الحياة ، فتنجاب الوحشة ، وترزق الدمن ، وتباركها الأمطار فتعلو فروع الأيهقان ، وتخطو بين جنباتها إناث الظباء والنعام :

« رزقت مرابيع النجوم ، وصابها
ودق الرواعد ، جودها فرهامها »
« من كل سارية ، وغاد مدجن
وعشية ، متجاوب إرزامها »
« فعلا فروع الأيهقان وأطفلت
بالجلهتين ، ظباؤها ونعامها »

إن الإنسان يسعى دوما إلى الأمن والسلامة وسط الأخطار ، ويبحث عن الرزق والبركة وسط الإمحال. ويتركز مسعى الشاعر العربى بعامة ، ولبيد بخاصة ، فى أداته السحرية : « الكلمات » ، تنساب إيقاعاتها الشعرية مع نبضات روحه ، ويستجلى فيها زهو الحياة ورخاوتها ، فى المرابيع والودق والسارية والغادية ، والمدجنة والعشية ، فتزدهر الحياة ، وتخضر بالأيهقان ، وتخطر مع خطرات الظباء والنعام .

وقد نسائل أنفسنا : لم كل هذا التتابع وهذه الكثافة ؟ تتابع السارية ، والغادية ، والمدجنة التى قد ألبست آفاق السماء لفرط كثافتها وتراكمها ، والعشية التى يتجاوب إرزامها ، وتكاثف الأمطار فى المرابيع ، وودق الرواعد ، بجودها التام العام ، الذى يرضى أهله[١٢] ، وبرهامها ؟ إن هذا كله جدير أن يجعلنا نتساءل عما يعنيه !

إنها المحاولة الملحة من الشاعر لتأكيد الحياة برغم العفاء ، وتحقيق وفرتها وبث بذورها وآلائها فى كل الأرجاء ، لكى تزدهر ، وتربو ، وتتغلب على قوى القحط والإمحال والفناء .

إنه تتابع « الكلمات - الكلمات ! » ، وتدافعها فيما يشبه الترنيمة ، أو الأنشودة الملحية ، يطلقها الشاعر ، يستدعى بها قوى البركة والحياة ؛ إنها مفردات التعويذة السحرية التى تخلق ذلك الجو الأسطورى ، المهيب ، الذى ينتصب فى وسطه ذلك « الساحر - الشاعر » العظيم ، يدمدم بكل اسم أعظم ، وكل قوة مقدسة ، مستثيرا رعود السماء فى العشية التى يتجاوب « إرزامها » ، ومشعلا بروقها فى « ودق الرواعد » ، ومناديا قوى السحب المدجنة الممتلئة إلى الحد الذى تلبس فيه آفاق السماء ظلاما ، لفرط كثافتها وتراكمها .

هذه هى الصورة السحرية ، وهذا هو المعنى الروحى والأسطورى ، لكل هذه الكثافة وهذا التتابع الشعرى للأمطار ، والسحب المرعدة المبرقة التى يسوقها الشاعر العربى ليقيم من خلالها طقوس دراما بعث الحياة ، أو استحياء الحياة !

٢ - ٢ - ٤

وحين يلاحظ الزوزنى ، وسابقوه من المفسرين ، أن الشاعر إذ يعدد ، ويمطر كل هذه السحب على الدمن ، فإنه يكون قد «جمع لها أمطار السنة»[١٣]_ فإننا نرى أن هذه الملاحظة ذات قيمة كبيرة ، ولكننا فى حاجة إلى أن نجاوزها إلى ما تعنيه ، وأن نبهها ما تنطوى عليه من تنمية أو تجلية تتوافق مع مساقات الدلالات فى القصيدة ، ومع مشغلة الشاعر فى الوقت نفسه . وما تعنيه هذه الملاحظة إنما يخبرنا أن أنشودة الشاعر السحرية ، قد آتت أكلها ، وحققت أهدافها ؛ إذ نجح الشاعر ، وجمع للديار وللدمن كل أمطار السنة . وما يعنيه هذا هو أن الزمان قد صار الآن فى خدمة الديار والدمن ، يسوق لها كل ما يملك من مطر ، وأن الزمان قد صار الآن رفيقا بالحياة ، ومؤيدا لقواها ، بعد أن كان يوما قد أبلاها ، وعمل ضد سلامتها وأمنها ، وعاداها .

وبالقوة الكلمات ! ويا لسحر الكلمات ! إن نداءات الشاعر - الساحر العظيم وسط البروق والرعود ، قد أصابت كل النجاح : لقد آب الزمان خادماً للديار .

إن لحظة الانتصار الدرامى - الخفى - على الزمان ، قد تبدت ، الآن ، فى هذه الأبيات المعدودة ، التى تحكى أسطورة «استحياء الأطلال» ، التى يستهل بها العقل العربى كل روائعه

الشعرية التى عاشت برغم الزمان ، فحققت - فى الوقت نفسه - بعضا مما أراده العربى من معانى الخلود والانتصار على الزمان .

٢ - ٢ - ٥

إن الدمن - إذن - ليست مواتاً خالصا فى ذهن العربى ، بقدر ما هى بذور للحياة ، تنمو وتترعرع ، فى ظل سقيا الأمطار المتداولة فى التراث العربى ، والشعر العربى ، أو فلنقل إنها تنمو وتترعرع فى ظل هذه الأنشودة الروحية ، التى تجمع السحاب والمطر ، وعلو الأيهقان ، ورتوع الظباء والنعام .

نعم ، إن الدمن تصبح موئلا للحياة ومصدرا للعطاء ، فى هذه التجربة الشعرية المصيرية التى يعالج فيها الشاعر الفناء بالماء ، والزمن بالمطر ، والبلى بالكلام والكتب ، فى «الوحى» وفى «الزبر» ، فتصبح الدمن - حينئذ - ساحة للجهاد الروحى ، والكفاح الشعرى ، والوجودى . ومن هنا - أيضا - كان شغف الشعراء بالوقوف على الأطلال ، بكاء على الحياة واستبقاءً لها ، فى الوقت نفسه .

إن صيغة «دمن - رزقت» ، حين نستقطبها من الأبيات ، إنما تأتى ردا على «عفت» ، و «تجرم» ، ومواجهة لهما ، لتعنى أن عملية الحياة مستمرة ، برغم فناء بعض مفرداتها ، وتعنى - أيضا - أنه برغم أن دورة الكون والفساد لا تنقطع ، وأن الصراع مستمر بين الحياة والفناء ، وأن الديار قد تبلى ، والأهل قد يرحلون ، فإن الحياة توجد من جديد ، وتبدأ من جديد . وهذا هو إدراك العربى وفهمه لجدل الحياة وتحولاتها ، وهذه هى فلسفته .

وحين يقيم الشاعر بالكلمات - فى سلسلة المرابيع والودق والجود والرهام والسارية ، والغادية ، والمدجنة ، والعشية - موجات من الحياة ، تتوالى مع الماء المنصب المتتابع الذى يخلق فى الدمن حياة جديدة للحيوان والأيهقان ، وكلاهما من مسمى الإنسان - حين يقيم الشاعر هذا كله ، فكأنه يستدعى بخيوط الماء الكثيرة أحبته إلى ديارهم الأولى ، وكأنه يقول لهم : «إنكم قادرون على العودة ، والبدء من جديد» .

ومن داخل هذا النداء الجدلى الخفى تكون الدمن - فى الإدراك العربى - هى البقايا،وهى الاكتمال ، وهى الفناء ، وهى الخلود ، وهى أيضا بذرة الحياة ؛ أى أن «الدمن» من حيث هى «دمن» تصبح قيمة حبلى بالحياة . وهذا نوع آخر من الجدل الذى يستخفى فى الكلمات ، وفى الكائنات ، وهذه أيضا وقفة معرفية ، من العقلية العربية ، نحو الحياة : إن كل شىء حين يأتيه الماء ، تدب فيه الحياة .

ولذلك تصبح السارية والغادية والمدجنة والعشية التى يتجاوب إرزامها ، أخوات للأيهقان والظباء والنعام ، التى يتزايد أطفالها ، ويصبح تجاوب الإرزام ، الذى هو للناقة ، بمثابة تجاوب أصوات الحياة ، وبنات الحياة ، وأولاد الحياة ، التى تتجسد على الأرض فى «الجلهتين» ، حيث «أطفلت» الظباء والنعام ، وحيث رقدت «العين» ، وادعة مع أطلائها التى صارت قطعانا من البهام ، تنتشر «بالفضاء» وتملؤه :

«والعين ساكنة على أطلائها
عوذا ، تأجل ، بالفضاء ، بهامها»

وليس ذلك ، فى حقيقته ، إلا ذروة النتاج الحيوى لطاقات الأنوثة والأمومة وخصوبة الحياة . ولقد كانت السحب والدمن ، وإناث الحيوان ، تزخر جميعا ، بمعانى التأنيث ، وولادة الحياة .

٢ - ٢ - ٦

على أن هناك أمرا لافتا يحتاج إلى محاولة للتفسير ، هو أننا حين ننظر إلى الفعل «تجرم» ، من قوله «دمن تجرم ، بعد عهد أنيسها ، حجج» ، وإلى الفعل «علا» ، من قوله «فعلا فروع الأيهقان» ، نلاحظ أن الشاعر قد ترك تأنيث الفعلين ، مع أن السياق النحوى يقتضيه ؛ فالشاعر فى الفعلين يتحدث عن الحجج وعن الفروع ، وكان حقه - على ما يقضى نحو اللغة - أن يلحق بالفعلين تاء التأنيث ؛ فيقول : «تجرمت . . . حجج» و «علت فروع . . . .» ، ولكنه لم يفعل .

ولكى نفهم هذه الظاهرة على وجهها ، يجب أن نعلن لأنفسنا أن معانى الشعر ، وكذا كل فن ، إنما هى معان إنسانية ؛ أى أنه يمكن النظر إلى هذه الظاهرة التى بين أيدينا على أساس أنها تحمل قيمة إنسانية ، أو علاقة إنسانية ، مع موضوعها المتخيل فيها ، وهى - من ثم - علاقة تحمل كل ما تحمله علاقات الإنسان من قيم وجدانية وفكرية وروحية .

إن تجرم الحجج ، وعلو فروع الأيهقان ، لحظتان حاسمتان فى تاريخ الإنسان ، تفرضان مالا تتطلبه سائر اللحظات ، وترفضان ما قد يفرض على غيرهما من اللحظات ؛ فتجرم الحجج رمز لحركة القوى الغيبية المهولة التى تقهر الإنسان ، وعلو الفروع رمز لحركة القوى الروحية الطيبة ، التى تقف بجانب الإنسان ، تغالب معه الزمان ، وقهر الزمان .

وتجرم الحجج رمز الانصرام والانقطاع ، وغير الزمان الذى يحاق الإنسان ؛ وعلو الفروع رمز الامتداد ، والوصال ، والنماء الذى يشتهيه الإنسان ؛ ولحظات كهذه ، تلتوى بها النفس أو تنبسط ، لابد أن يكون لها - فى الإدراك وفى

الإحساس – موضع خاص يستدعي من اللغة صورا تتساوق مع طبيعتها الماحقة أو الخالقة :

إن الحجيج التي تجرمت هي القوى العمياء التي تعبث بالأنيس والإنسان ، إنها القوى اللا معقولة التي تنتزع من الحياة الإنسانية تماسكها ومعقوليتها ، وتسلب من الإنسان مقوماته فتصبح لذلك غير جديرة إلا بلغة قد خرجت عن السياق المعتاد ، وبمعاملة لغوية خاصة ، تستلب من هذه القوى بعض خصائصها ومقوماتها ، فتخرج بها من التأنيث إلى التذكير ، وكأنها لغة تعبث بالزمان بعض ماعبث بالإنسان . إنها صورة من صور الكفاح الإنساني ضد الزمان ، تتبدى في شكل من أشكال الجدل اللغوي «اللبيدي» الخلاق ، الذي يكشف باستمرار عن آثار التوتر الباطني العميق بين الإنسان العربي والعالم والزمان .

ومن ناحية أخرى فإن نمو فروع الأيهقان يمثل لحظة إنسانية ، يشهق فيها الشاعر الإنسان بالقوة والبزوغ ، بكلمات إنسانية يسوغ معها أن نقول : إن الفروع قد «علا» بلا تعويل على تاء التأنيث ؛ إذ تصبح فروع الأيهقان ، أو الأيهقان ذاته ، قوة روحية إنسانية ، يجد فيها الإنسان نماءه وأحلامه ، ويحقق فيها ذاته ، ويلقى فيها الأنيس ، بعد رحيل الأحباب ، وذهاب الحياة . فالنبات مثل الحيوان ، مبادل روحي للإنسان ، ومبادل للأنيس الذي بعد عهده بالديار . ومن هنا كانت التسوية بين الأيهقان والأنيس والإنسان في التعامل اللغوي ، أو الشعري ، وكأنما الشاعر يسوي بين قوله : «علا فروع الأيهقان» ، وقوله : «علا الإنسان» ، أو كأنه يقول بطريقة لغوية متوازنة متساوقة الأطراف : «علا الإنسان ، حين علا الأيهقان» ؛ إذ كان الأيهقان البرى المتوحد ، أخا للإنسان الذي هو – أمام الأطلال – الوحيد أيضا ، والمتوحد .

إن حكمة اللغة ، أو حكمة الروح الإنسانية وراء الظواهر اللغوية ، متعددة الوجوه ، وفيها خفاء كثير ، ولكنها جديرة دائما بمحاولة فهمها ، ولقائها ، وكشف بعض نورها . وقد يعوض جهد المحاولة وقيمتها المجردة ما قد يكون في محصولها من قصور .

٢ – ٢ – ٧

«والعين ساكنة على أطلائها
عوذا ، تأجل ، بالفضاء ، بهامها»

إن الأمومة التي استفاضت في «أطفلت» من قوله السابق : «وأطفلت ، بالجلهتين ، ظباؤها ونعامها »قد أشعت معاني الوداعة ، والسكينة والسلام : « والعين ساكنة» ، وحققت وفرة الحياة وكثرتها وانتشارها وتوالدها ، حتى صارت صغارالحيوان قطعانا قطعانا ، «تأجل بالفضاء بهامها» ، وانتشرت هي وأمهاتها في أرجاء الوادي . ومن هنا صارت كلمة «الجلهتين» غير دالة على مجرد التثنية بل على الجمع أيضا ؛ أي أنها تجاوزت ثنائيتها لتمتد وتنبسط إلى الجمع ، فصارت – بحركة واحدة متصلة ومنتشرة ، من الحيوان – دالة على جميع جهات «الفضاء» ، وكل جهات الوادي والديار ، فضلا عن الجلهتين .

وحين نقول إن صغار الحيوان قد أصبحت تملأ فضاء الوادي والديار وجنباتها ، فإن هذا يجعل كلمة «بالفضاء» رمزا إلى أن الحياة قد نالت امتدادها وانفراجها مرة أخرى – بعد الانحسار – بفضل موارد الحياة في المياه والكلمات ، والسحب والأمطار ، والحيوان والنبات ، وبفضل الكفاح الروحي للإنسان ضد الزمان المعادي للحياة . وبذلك اكتسبت الحياة ، بامتدادها في كلمة «الفضاء» ، صفتها الكلية الكونية ، لتصبح المبدأ المطلق للوجود ، حين يتبدى في وجهه الحيوي أو البيولوجي .

ويكون المعنى الكامن في قوله «أطفلت بالجلهتين» ، وقوله : «تأجل بالفضاء بهامها» ، هو أن هذا العدد الكثير من الحيوان الذي عم الديار، هو وأطفاله ، إنما هو البديل عن تلك الجماعة الكثيرة ، من بني الإنسان ، التي رحلت وانفصلت ، وتركت ذات الشاعر وحيدة فريدة مع الديار الصامتة الخاوية . ولما كانت الذات – عند العربي ، كما هي عند غير العربي – لا يكتمل تحققها إلا بالآخرين ، ولا تجد سلامها إلا في التواصل مع الآخرين وجماعة الآخرين ، فإن الشاعر – هاهنا – يخلق جماعة جديدة ، ويؤسس لقاء وتواصلا مع «آخرين» ، ليجد لذاته قرارها واتزان كمالها . وسوف يجد هذا المعنى صداه الجدلي في «البيت رقم ١١» ، حين نرى الشاعر يتحدث عن جمع الراحلين : «عريت ، وكان بها الجميع ، فأبكروا منها» .

والأمومة مثل الطفولة حين تظهر بين الدمن والأطلال ، فإنها تعني الإلحاح القائم من أجل كشف منابع الخير والحياة والخصب والتوالد والنماء ، في كل صورها وكل أصنافها . وهي إذ تعني هذا فإنها تعني في الوقت نفسه الاستمرار والبقاء في وجه الزمان ، وبرغم الفناء . وهذا ما يعني العربي ، ويشغل عقله ، ويعنيه في كل عيشه ، وكل شعره . ولذلك تكاثرت بعد كلمة «أطفلت» كلمات الأطلاء والعوذ والبهام :

«...... أطفلت
بالجلهتين ، ظباؤها ، ونعامها»
«والعين ساكنة على أطلائها
عوذا ، تأجل بالفضاء بهامها»

ومن ثم تصبح الأطلاء والعوذ والبهام رموزاً لجدة الحياة ، ونضارتها ، وحداثتها ، ورمزاً للخصب الذي يرنو إليه الشاعر

العربى ، لتعود الحياة بين بقايا الدمن ، وتتجدد قواها ، وتبزغ مرة أخرى ، وتعيش مستمرة خالدة .

٢ - ٢ - ٨

«وجلا السيول عن الطلول ، كأنها
زبـر ، تجـد متـونها أقـلامهـا»
«أو رجـع واشمـة ، أسف نؤورهـا
كففـا ، تعـرض ، فـوقهن وشـامهـا»

ومن خلود الحياة فى الأطفال التى كانت صورا مستكنة فى الأرحام ، فتجلت وانكشفت وظهرت ، ينتقل لبيد إلى تمثل تجلِّ آخر للكشف والظهور والخلود ، ألمَّ به فى الحركة الأولى ، ويعود لإقامته وتثبيته وتأكيده أمام وعيه مرة أخرى فى هذه الحركة الثانية ، بأن يجعل جلاء السيول عن الطلول قرينا للولادة الحيوية عند الحيوان ، وكأنما ولادة الديار بعد فنائها قانون «حيوى» حتمى ، تتجدد به الحياة كما تتجدد حياة العين والظباء والنعام .

ولنذكر أن هذا الجلاء الذى تحدثه السيول للأطلال إنما هو من قبيل التعرية فى ذلك البيت السابق :

«فمـدافـع الـريـان عـرى رسمهـا
خلقـا ، كما ضمن الـوحى سلامهـا»

ولنذكر ، أيضا ، أن هذه التعرية وهذا الجلاء ، قد أتبعها الشاعر - فى الحالتين - بحديث عن الكتابة بأدواتها : من كتب ، وأحجار وأقلام ، بما تحمله جميعا من قيم وقوى ، سحرية وروحية ، فى ذهن العربى ، ترتبط عنده بالإيمان بقدراتها على الخلق ، وتجديد الحياة وتثبيتها وتخليدها .

إنه ما يزال يعالج جانب الخفاء والتلاشى فى الفعل «عفت» ؛ فالحياة - برغم انتشارها فى كل فضاء الحياة والديار - تصبح مفارقة فى وجود كل ، مطلق ، يطلب تحققه الإنسانى ، بتجادله مع دوال إنسانية ، ليصبح داخلاً فى نطاق التجربة الإنسانية والمعاينة الشخصية الذاتية . ومن ثم تأتى هذه الدوال فى الطلول والزبر والوشم .

وفضلا عن ذلك فإن الشاعر حين يجعل السيول تكشف عن الطلول إنما يحقق نسبة هذه الـ [illegible] العائمة التى تعم «الفضاء» ، إلى مكان محدد خاص هو الطلول ، من حيث هى ديار قد انكشفت ، وتبينت بعد خفاء . ثم إنه يهب هذه الطلول حياة خالدة حين يجعلها مصونة محفوظة بشيئين : الزبر ، بمتونها ، (الموصولة بالوحى فى «البيت رقم ٢») ، ووشم الساحرة . وليس ذلك فحسب ، بل إن الكتابة التى ضمنتها الأحجار فى «البيت الثانى» تتجدد هنا - الآن - بالأقلام ، كما أن الوشم يتجدد ، وتستعيد نقشه الواشمة الساحرة . وهل الكتابة إلا صفحات تجلو حقائق الحياة ، كما أن الأطلال صفحات تتجسد فيها معانى الحياة ، وتاريخ الحياة ؟ وهل الوشم والكتابة إلا القوى السحرية التى تحفظ الحياة وتصونها ، وتساند الديار وتعوذها ؟

وبهذا يكون تتويج الحياة بالخلود ذا صفة لغوية «شعرية» ، فى تعبير لبيد وإدراكه الباطنى .

إن الحياة بفضل الماء والكلمات والسحر والوشم قد عمت كل الأرجاء ، وانبعثت الحياة من بعد موتها ، وخرجت الطلول حية من مقبرتها ، وأقامها الشاعر من رقادها ، «بفعل مذكر» ، «جلا» يليق بجلال نهضتها ، وقدرة السيول وقدسيتها ، فكأن السيول بذكورتها الأسطورية التى أضفاها عليها الشعر ، قد وهبت الأطلال المؤنثة قوى الحياة وجماعها ، وكأن مظاهر التأنيث المديدة التى أشاعها لبيد فى حديثه عن دراما بعث الحياة فى الأطلال ، قد وجدت اكتمالها فى الطلول بلقائها مع ذكورة الماء الخالق الواهب ، فى «السيول» .

٢ - ٢ - ٩

«فـوقفت ، أسـألهـا ، وكيف سؤالنـا
صمـا ، خـوالـد مـا يبين كـلامهـا ؟»

إن «الفاء» ، ها هنا ، نُقلةٌ ووُصلةٌ بين أمرين خطيرين ؛ بين عودة الحياة ، فى تلك العملية الشعرية والوجودية الكبرى ، والوقفة الإنسانية الجدلية المتسائلة ، ترتيبا على هذه الحياة العائدة . ذلك أن توارد مظاهر الحياة ومعانيها على الدمن ، بعد موات ، قد صار يضفو الآن على إدراك لبيد وأحاسيسه ، حتى ليتراءى له أن الحياة الجديدة كافية ومجزئة عن الحياة الإنسانية الراحلة . وها هنا تولد بذرة جدلية كبرى ، تتعلق بالوعى الإنسانى ، والكينونة الإنسانية :

نعم ، لقد حلت بالدمن حياة ، ولكنها ليست الحياة الإنسانية التى ذهبت ولم تعد . ومن ثم يخلق هذا التناقض موقفا جديدا أمام الإدراك الشعرى . إنه موقف الالتباس بين حقائق الحياة الذاهبة ، وحقائق الحياة الآتية . وهذا ما يجعل الشاعر يلقى

«السؤال» ليصور أو يستثير الإحساس بالاختلاط والحيرة والاستشكال ، بعد إذ عادت الحياة ، ولكن فى غير الصور الإنسانية ، فصار الأمر مفرحا ومحزنا معا ، ومرضيا ومقلقا فى الوقت نفسه . وهذا ما يورثه كل سؤال يتعلق «بالوجود» ؛ وهذا ما يولده كل سؤال يسأل عن الإنسان والحياة والمصير .

إن الفرحة الشعرية بالحياة الجديدة كان من المقدور أن تعتورها تلك النقائض النابعة من قانون تداعى المتناقضات فى الحياة الجاهلية ، وأن يصيبها الجدل المحتوم ؛ ذلك الجدل الكامن فى كل نظر فنى أصيل .

فالشاعر الآن بإزاء حياة جديدة وكثيرة . وعلى الرغم من كثرتها الحالية ، التى ما فتىء لبيد يقيم فيها جماعات الظباء والنعام ، وآجال العين والأطلاء ، والعوذ والبهام ، فإن إدراكه لهذه الحياة كان مشوبا بشىء من الحيرة فى أعماق الذات : أيعدها حياة الإنسان ، فيخاطبها ويواصلها بالكلمات ؟ أيمكنها أن تجرى معه حوارا تتحقق فيه ذاته ؟ أم أنها حياة عجماء ، صماء ، لا يبين كلامها ، ولا تحقق معه حوارا ووصالا ؟

وإنه لسؤال يلمس الحاجة الإنسانية التى وضعت الإنسان فى مجال التاريخ ، وبدأ معها «وجوده» الإنسانى القائم على ما سمى فى تاريخ الفكر «بالوعى الإنسانى» . وهذه الحاجة هى الحوار والكلام ؛ فنحن البشر حوار وكلام - على ما يقول «هيدجر» . ووعى الشاعر بهذه الحقيقة عميق ، ولكن الحيوان والنبات ، على كثرتها الحالية ، فى الديار ، أو دمن الديار ، لا يعيان هذه الحقيقة ولا يفيان للشاعر - الإنسان بهذه الحاجة . ومن هنا كان هذا السؤال «الوجودى» الذى يوضح كيف أن الحقائق يدافع بعضها بعضا ، وكيف تتصارع فى هذه القصيدة الجيدة ؛ أى أن هذا السؤال يكشف عن المعنى الدرامى الذى صارت إليه الأمور ، ويستثيره - ها هنا - فى إثر ظهور الحياة الجديدة .

هل تنبض هذه الحياة بالمعنى الإنسانى الذى يروى الشاعر بالود ، ويخلق المجال الذى كانت تتموق مثله روحه مع بنى أهله وجنسه وأحبته ، تواصلا وتفاهما وتحقيقا للذات ؟ أم أنها حياة تلتبس «بالعدم - الإنسانى» ؛ حياة الانفصال والصمت والوحدة ، والقطع والموت والرحلة ؟ إن إثارة ذلك السؤال الإنسانى السابق ، تشير إلى أن الشاعر بإزاء حياة من النوع الأخير ، «لا يبين كلامها» . وليس ذلك فحسب ، بل إنها قد بدت صلبة قاسية «صماء» لا تستجيب للشاعر ، ولا تتجاوب معه ، بل تتأبى أن تهبه أى تعاطف أو فهم . وتأتى المفارقة القاسية حين تكون هذه الحياة الجديدة الطارئة على الطلول «خوالد» ؛ أى ساكنة مطمئنة هادئة النفس ، ناعمة البال . فكيف تعبأ - إذن - بالشاعر ؟ وكيف تشاركه أحاسيس محنته وآلامه ؟ إنها لا تعبأ بأطوار الوجود وتحولاته ، أو هى «لا تشعر» بها ، كما «يشعر» بها لبيد ؛ فلا تواصل إذن ، ولا سؤال ولا جواب .

ولهذا ، لا يجد لبيد عند الأطلال أو الحيوان والنبات إلا الصمت الذى يوقظ الشاعر من رؤاه ، ويرده إلى واقعة «العرى» التى أحدثها ارتحال جماعة الإنس التى كانت تعمر الديار :

«عريت وكان بها الجميع فأبكروا
منها وغودر نؤيها ، وثمامها»

وتأتى كلمة «الجميع» لتقف بإزاء الشاعر ، الذى صار وحيدا فى عزلته ، ولتقف بإزاء ذاته المنفردة التى حرمت من الجماعة ، بعد إذ رحل الجميع ، فتصور هذه المقابلة كل أحاسيس الغربة التى يعيشها ، برغم وفرة الحياة التى استجدت - حوله - على الديار ؛ ذلك لأنها حياة لا تحقق التحاور - أو الكلام - الذى بدونه تنتقص كينونة الإنسان .

ومن هنا كان التذكر ، وما يثيره من أشواق ، هما البديل الذى يكمل ذلك النقص الخطير : « . . . كان بها الجميع فأبكروا منها ، وغودر نؤيها وثمامها !!»

حقا ، إن الذكرى حوار مع الماضى ، أو رحلة فى الماضى ؛ ولكنها - بالرغم من ذلك - حوار ؛ حوار داخلى ، يكمل - داخليا أيضا - «وجود» الإنسان ، ويحقق كينونته .

والذكرى - إلى جانب ذلك - اتصال ولقاء ؛ اتصال فكرى ، ولقاء خيالى بمن غاب ؛ وهى أيضا استمرار ؛ كاستمرار الحياة فى النؤى والثمام ، أى فى بذور الحياة التى بقيت بعد أن رحل الإنسان ، «وغودر نؤيها وثمامها» أى فيها ترك الراحلون من مجار للماء الخالق ، وشجر يدعم - بنمائه - أبنية الديار ، ويساندها ، ويدعم الحياة ، ويمدها بمدده . فالنؤى والثمام أثران باقيان من آثار الإنسان ، يشيران إليه برغم رحيله ، ويذكران به برغم غيابه . ومن ثم كانت الذكرى أداة لاستحياء الحياة الإنسانية وامتدادا لوجودها ؛ مثلما كانت النؤى والثمام استحياء لها ، وامتدادا لوجودها ، بعد إذ ذهبت فى الفعل «عريت» .

وحين يأتى الشاعر بهذا الفعل «عريت» ، فكأنه يريد أن يقول لنا إن التعرية التى يصنعها رحيل الإنسان ، ليست من قبيل تلك التعرية التى صنعها الماء من قبل ؛ فالتعرية التى تنسب إلى الإنسان ورحيله ، إنما هى من قبيل ذهاب الحياة ورحيلها ، الذى اقترن بالعفاء منذ أول كلمات المعلقة فى الفعل «عفت» . أما التعرية التى تنسب إلى الماء ، فهى من قبيل إقبال الحياة واستحيائها وجدتها .

وهو أيضا حين يأتى بهذا الفعل «عريت» ، جوابا لذلك التساؤل السابق الخطير ، فكأنه يريد - فى الوقت نفسه - أن يقول لنوار :

«لقد عريت الحياة ، بعد رحيلك ، من كل معنى إنسانى ، وفقدت ، يانوار ، قوامها الحقيقى !»[١٤]

وها هنا تكون قد اكتملت لقوى الجدل الشعرى دورتها : لقد بدأ إيجاب الموقف كله (منذ «تأبد» ، و«عرى» ، و«ضمن») على أساس من العلاقة الروحية القائمة على التوافق والتواحد ، بين الإنسان والحيوان والنبات ، وعلى أساس من الطابع الإنسانى والوجه اللغوى ، للحياة الجديدة ، وإذا به ينتهى إلى طرح وضعية تقوم على إدراك ما بين الأطراف نفسها ، من عناصر السلب والتناقض ، ولكن قوى التركيب ، ماضية فى الطريق !

*

خاتمة :

عالج لبيد فى الأطلال مشكلات إنسانية كبرى ؛ فكانت الديار رمزا للوجود كله ، عالج من خلالها مشكلات الوجود فى العالم وإدراكه ، ومشكلات الزمان والمكان والحياة والموت ، ومعاناتها جميعا ، فى آن

وكانت الرحلة ، والوحدة ، هما منبع العفاء الذى حل قيما دلالية ، مركبة متعددة الوجوه ؛ تعنى الضياع والعزلة ، والموت والفناء ، وغلبة الزمان ، وامحاء المكان ، وضياع العالم أمام الإنسان ، فيحوطه الغموض ويهتز إدراكه للعالم ، ووعيه للوجود ، فتكون النجاة فى اللغة ، والكتابة ، بوصفهما دوال الوعى بالعالم من جهة ، ومن حيث هما أدوات الخلود ورموز له ، من جهة أخرى .

ولقد تأدى لبيد إلى الخلود ، فى صورته اللغوية ، فى لحظة من لحظات الكشف الشعرى التى تدمج بين عناصر الوجود ، بحدس فطرى عميق ، تتبدى معه الأواصر الأصلية ، والعلائق الخافية ، بصورة مذهلة محيرة تجمع بين تعرية الرسوم ، وضمان الكتابة لتهب الحياة بقاءها وتماسكها .

وما بين لحظتى العفاء فى «عفت» ، والكشف فى «عرى» ، كانت مجاهدات وصراعات وانتصارات ، جمعت بين قوى الإنسان واللغة ، والحيوان والنبات ، والسحب والأمطار ؛ فتماسكت جميعا فى شعور الشاعر وتعبيره ؛ لتصور موقف المعاناة لتناقضات الحياة والموت ، متمثلة فى مأساة تحول الديار إلى أطلال ؛ ولتصور فى رؤية لبيد - العربى - المواجهة الكونية بمعناها الأونطولوجى ، الذى عليه تتأسس سائر مواجهاته الأخرى مع الذات والآخر والأشياء ؛ ومن ثم تتأسس اختياراته ، فى مواجهة محنة الحياة ؛ على ما يتكشف فى الوحدات التالية من القصيدة ، ويتمثل دائما من خلال هذه الطوابع الدرامية .

الهوامش :

(١) د . عز الدين إسماعيل ، الشعر العربى المعاصر ، الطبعة الأولى ١٩٦٧ ، القاهرة ، ص ٢٧٩ .
(٢) انظر ، د . عبد المنعم تليمة ، مقدمة فى نظرية الأدب ، ١٩٧٣ ، القاهرة ، ص ١٣١ ، ١٤٥ ، ١٤٧ .
(٣) د . كمال أبو ديب ، نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى ، مجلة المعرفة ، دمشق ، ١٩٥ ، مايو ١٩٧٨ ، ص ٣٨ ، ٣٩ .
(٤) لن نقصد ، فى هذا المقال ، إلى متابعة ما سبق من دراسات للمعلقة .
(٥) سارتر ، نظرية فى الانفعالات ، ترجمة سامى محمود وعبد السلام القفاش ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٥ ، ص ٤٤ .
(٦) نفسه ، ص ٢٧ .
(٧) نفسه ، ص ٣٥ .
(٨) نفسه ، ص ٥٠ .
(٩) د . نصر حامد رزق ، الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص ، مجلة فصول ، القاهرة المجلد الأول ، العدد الثانى ، ص ١٥١ .
(١٠) نفسه ، ص ١٥٠ .
(١١) نفسه ، ص ١٥٠ .
(١٢) الزوزنى ، شرح المعلقات السبع ، ص ١٠٨ ، ١٠٩ .
(١٣) نفسه ، ص ١٠٩ .
(١٤) لم يرد اسم «نوار» فى وحدة الأطلال ، ومع ذلك لاينبغى أن يفهم أن وجود «نوار» فى القصيدة ، يقتصر على الوجود المذكور والمنظور ، وإنما هى ذات وجود أصلى وكلى ، قد يظهر فيذكر ، وقد يخفى فيستبطن .

الغـزل العـذرى
واضطراب الواقـع

عـلى البطـل

فليت رجـالا فيـك قـد نـذروا دمى
وهمّـوا بقـتـلى - يـابثـين - لقـونى
إذا مـا روأن طـالـعـا مـن ثـنـيـة
يقـولـون من هـذا ؟ وقـد عـرفـونى
يقـولـون لى : أهـلا وسهلا ومـرحبـا
ولـو ظـفـروا بى خـافـلا قـتـلونى

«جميل بن معمر العذرى»

١ فى الأبيات التى جعلناها واجهة للموضوع تظهر صورة الفارس النبيل ، الذى تقوم فروسيته على السمو الخلقى والسجايا الحميدة ؛ فهى فروسية روحية ميدانها الحياة قبل أن تكون فروسية مادية ميدانها القتال ؛ أما عدتها فالعفة والترفع عن الصغار وأخذ النفس بضوابط الخلق الرفيع ، قبل أن تَعْتِد ما تتطلبه فروسية المادة من تصبر على الأذى الجسدى ، والجرأة التى تضمن النصر أو تهدف إليه بأى سبيل ، حتى بالغيلة كما يفعل اللصوص . فالفروسية العذرية إذن فروسية أخلاق لا فروسية عملية ، أو هى مثالية السلوك المترفع عن الدنايا ، تقوم على أسمى المشاعر الروحية : «الحب» ، وأسمى الضوابط السلوكية : «العفة» .

فصورة الفارس فى أبيات جميل صورة النبيل المترفع دون ادعاء ، العاشق الذى يتعفف عن الانحدار إلى حمأة النفاق كما يفعل خصومه :

يقـولـون لى أهـلا وسهلا ومـرحبـا ولـو ظـفـروا بى خـافـلا قـتـلونى

وينزه نفسه عن المخاتلة ، والاحتماء خلف التجاهل الكاذب :

يقولون من هـذا ، وقد عرفـونى

إنه لا ينسب لنفسه صفة ما ، أو فعلا ما ؛ إنما يثبت لنفسه ضد ما يصوره لخصومه من صفات ذميمة . فإذا ما تحدث عن نفسه كانت كلماته قليلة ؛ إنها أمنية هينة ، فليت هؤلاء «الرجال» يواجهونه مباشرة كى يتبين المحق من المبطل ، والصادق من الكاذب .

هكذا يصور جميل نفسه مثالاً للعذرى : فارساً نبيلاً ، وعاشقاً عفيفاً .

ومن اليسير معرفة من يقصد إليهم جميل فى أبياته ، من خلال ما يروى من وقائع قصته العذرية ، وكذلك نستطيع تحديد أسماء خصوم كل شاعر عاشق من خلال ما يروى من قصص عنه ؛ فقد استفاضت هذه الأخبار وانتشرت ، وكثرت المؤلفات التى قامت تحصى هذا القصص وتروى شعره ، وتتولاه بالدراسة والتمحيص قديما وحديثا[٢] . ولكن إلى أى مدى يمكن الاعتماد على هذه الأخبار ؟ وأى قدر فى هذا القصص يصدقه الواقع ؟ هذه – فى الحقيقة – هى المشكلة الأساسية التى ينبغى التريث أمامها بالدراسة .

لقد طرح الدارسون القدماء هذه المشكلة للبحث ؛ فأبو الفرج الأصفهانى فى معالجته لقصة مجنون بنى عامر الذى عرف باسم «مجنون ليلى» يبدى تشككه فى وجود قيس أساسا ، ويورد أقوال العلماء فى ذلك ، كالأصمعى والجاحظ ، إلا أنه لا يستطيع حسم هذا الأمر ، كما أن العلماء الذين أورد آراءهم لم يفعلوا ذلك ، وظلت القضية مطروحة للمناقشة حتى عصرنا الحديث ، إلا أن البحث فيها لم يتقدم كثيرا عما كان عليه أبو الفرج ؛ فأمام طه حسين فى إنكاره لوجود المجنون يقف كراتشكوفسكى مثبتا الشخصية التاريخية لقيس ومعشوقته ليلى ، دون أن يستطيع واحد منهما ادعاء أن كلمته هى فيصل القضية .

إن نتيجة البحث التاريخى المضنى حول هذه الشخصية أو تلك من شخصيات القصص العذرى أو الشعراء العذريين قد لا تستحق كل هذا العناء ، لأنها ستسفر فى النهاية إما عن إثبات هذا الحدث أو ذاك فى القصة ، وإثبات وجود هذه الشخصية أو تلك من الشخصيات ، وإما إلى نفى كل ذلك . ومع هذا تبقى المشكلة قائمة كما هى ؛ سوف يظل لدينا قصص وشعر ينحوان منحى محددا ، لابد له من تفسير وتعليل ودراسة .

لنقل إن بعض هذه الأحداث صحيح ، وبعضها مكذوب ومخترع ؛ ولنقل إن بعض هذا القصص قد حدث فى الواقع وبعضه قد لفقته الرواة [٣]، ولنقل أخيرا إن بعض الشعر الذى وصل إلينا صحيح النسبة وبعضه متزيد ومنحول [٤]، فسوف يظل السؤال قائما بعينه : لماذا حدث ذلك ؟ وكيف حدث ؟

بمعنى آخر يمكننا القول إن لدينا فى هذا الركام الكثير من القصص والشعر أحداثاً كثيرة يمكن التثبت أو القطع بعدم وقوعها، وشعراً كثيراً يمكن القطع بانتحاله، كما أن لدينا أحداثاً تحتمل النفى والإثبات ، وشعرا يحتمل فيه الانتحال وصحة النسبة ؛ وكل ذلك يمكن للدراسة أن تخرج به حتى فى أقل القصص العذرى مبالغة وأكثره توثيقا تاريخيا ، مثل قصة جميل ابن معمر العذرى وشخصيته وشعره . فما بالنا حين يتعلق الأمر بقصة المجنون العامرى ؟ هذا ما يجعلنا نرى أن المحصلة النهائية لمثل هذه الدراسة الشاقة – على فائدتها – تقل كثيرا عما يبذل فى سبيلها من عناء . ومع ذلك فقد بذل الدارسون فيها جهودا ضخمة تستحق التنويه ، بغية التحقيق التاريخى ، ابتداء من مقابلة أبى الفرج الأصفهانى بين الأقوال المتضاربة فى قصة المجنون ، وانتهاء بدراسة الدكتور عبد الحميد إبراهيم لقصص العشاق النثرية ، مروراً بجهود طه حسين ومعالجته العقلية المنطقية لقصص الغزليين وشعرهم ، وكذلك التوثيق التاريخى المضنى الجاد الذى قام به كراتشكوفسكى بصبر وذكاء يدعوان إلى الإعجاب ، والمعالجة الجادة التى قام بها الدكتور محمد غنيمى هلال لقصة المجنون فى الأدب العربى القديم ، فى فصل من كتابه «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية» ، ولا نظن أن معالجة جديدة فى هذا الاتجاه – فى ضوء ما سبق – سوف تخطو بعيداً فى نتائجها عما حققه هؤلاء الباحثون .

ومع هذا فسوف يظل أمامنا هذا القصص كله ، حتى ما يمكن القطع بعدم صحته، وهذا الشعر الكثير، حتى ما يمكن تأكيد انتحاله ، متطلبا دراسة تكشف عما يداخله من مغزى ، وما أنشىء من أجله من غاية . إن هذا القصص وهذا الشعر يفيضان بما فى نفوس منشئيه ، ويعبران عن هموم المرحلة التاريخية التى عاشها منشئوه ، إلا أن الاتجاه السابق فى الدراسات لم يوف ذلك حقه من البيان . وهذا ما تحاول دراستنا هذه أن تلقى عليه الضوء ماوسعها ذلك .

٢

كان طه حسين أول من تنبه من الدارسين إلى الأثر السياسى فى نشأة القصص والشعر العذريين ؛ فهو يعلل لاتجاه الحواضر إلى الغزل الإباحى أو ما يسميه « غزل المحققين » ، على حين اتجهت البادية إلى هذا الغزل العف الذى تسيطر عليه روح الزهد والتصوف ، بأن السياسة الأموية تجاه الحجاز – حواضره وبواديه – هى السبب الأساسى فى ذلك ؛ فقد « أساء خلفاء الشام ظنهم ببلاد العرب فعاملوها معاملة شديدة قاسية ، وأخذوها بألوان من الحكم لا تخلو من العنف »[٥] . لذلك تفرغت حواضر الحجاز وبواديه لحياتها الخاصة ، منصرفة عن الحياة العامة ، تحت وطأة اليأس والحزن . فأما الحواضر الحجازية فكان فيها ثراء ورخاء كبيران ، واليأس والثروة يدفعان إلى الانصراف إلى اللهو والمتعة والإغراق فيهما ؛ وأما البوادى

فكان فيها الفقر الشديد ، واليأس والفقر يدفعان إلى الزهد والتصوف ، خصوصا مع تأثر أهلها بالإسلام والقرآن .

ولعل هذا التفسير أقرب إلى الحقيقة من غيره من التعليلات التي جاءت من بعد ؛ فالدكتور شكرى فيصل يقصر نشأة الغزل العذرى على العامل الديني وحده حين يقول : « والأمر مع ذلك يبدو بسيطا ؛ فهذا الغزل يجب أن يكون أثرا لتربية جيل جديد تربية صادقة صارمة ، هذا من نحو ؛ ويجب أن يكون أثرا لنوع من الحياة الاجتماعية تعرف الاستقرار وتساعد عليه ، من نحو آخر ؛ وكلا الأمرين لم يتوفرا معا إلا فى عصر بنى أمية . . . ففى العصر الأموى كانت اكتملت نشأة الجيل الذى مازجت التربية الإسلامية أعماقه . . الخ الخ »[٦] .

ونحن لا ننفى تأثير العامل الدينى فى القصص العذرى ، إلا أننا لا نبلغ به مرتبة أن يكون العامل الوحيد فى نشأتها ، فضلا عن أن يكون العامل الأساسى فى هذه النشأة . إن العامل الدينى قد ظهر فى تلوين التعبير فى القصص والشعر العذريين بلون إسلامى ، إلا أن سبب نشأة هذا القصص والشعر كان سياسيا فى أساسه ، اجتماعيا فى المقام الثانى .

إن تعليل الدكتور شكرى فيصل لا يصدق إلا على شعر الفقهاء فحسب ، كعروة بن أذينة ، ويحيى بن مالك المدنيين ، وعبد الرحمن القس عابد مكة ، وهو لا يمثل هذه الظاهرة التى نشأت فى البادية الحجازية .

أما شعر المدينة ومكة فكان شعرا إباحيا يصل أحيانا إلى درجة الانحلال ، فكيف يحدث هذا فى مهاد الدين ومرابع طفولته ؟ وهل كانت البادية أقرب إلى روح الإسلام وتعاليمه من المهاد الذى شهد الدعوة وآزرها ؟

إن البادية لم يعش فيها فقهاء مثل مالك بن أنس ، وسعيد بن المسيب ، وعبيد الله بن عتبة بن مسعود ، وعروة بن أذينة ، وعطاء بن رباح ، وأبى السائب المخزومى ، وعبد الرحمن بن أبى عمار الجشمى المعروف بالقس ، وغيرهم من الصلحاء ، من أبناء الصحابة والتابعين ، والبادية هى التى نزل فى أهلها قوله تعالى : « الأعراب أشد كفرا ونفاقا وأجدر ألا يعلموا حدود ما أنزل الله على رسوله ، والله عليم حكيم »[٧] . فلو أن الأمر أمر تأثير دينى وحسب لكانت حواضر الحجاز أخلق بالغزل العذرى ، وكانت البادية أجدر بالإباحية ، وبخاصة أن تساهل البادية فى الفرائض وعلى رأسها الصوم مما تتندر به كتب القدماء التى تروى نوادر الأعراب[٨] .

ليست القضية فى أساسها إذن قضيّة تديّن أو إباحية ، وإنما هى قضية التعبير بالوسيلة المتاحة ؛ فحين كفت يد أهل الحواضر عن المشاركة فى الحياة العامة للدولة ، وانكفأوا على حياتهم الخاصة ، كانت الوفرة المادية متزلقهم إلى الشهوات العارمة التى يعبر عنها ابن أبى ربيعة والأحوص والعرجى تعبيرا يتدرج فى الإباحية مع مضى الزمن . أما البوادى الحجازية التى كفت أيديها كذلك ، فلم يكن لديها وفرة المادة ، بل لقد تدرجت إلى الشظف حين اضطرب نظام العطاء ، ثم حين كلب عليهم عُمّالُ الزكاة ينهبون ما لديهم ، ففزعوا إلى الخلفاء بشكواهم ، ولم يُستجَب لهم ، فخرج شبابهم إما فى انتفاضات العلويين وثورات الخوارج ، وإما فرادى يقطعون السبيل ويتصعلكون . ولما كانت هذه التحركات عديمة الجدوى فى دفع الأذى ، انكفأت البادية على ذاتها ، وانطوت على آلامها ، فصدرت عنها الأحزان فى هذا القالب الفنى من قصص وشعر عذريين .

ويتقدم الدكتور عبد القادر القط خطوة أخرى فى رصده لطبيعة الظاهرة فيقول : « ولا نكاد نجد ظلا للحياة والمجتمع فى شعر هؤلاء الشعراء إلا بمقدار ما يوحى بالخصومة العامة الدائرة بينهم وبين تقاليد ذلك المجتمع »[٩] . ولعل مالا حظه طه حسين من خصومة ضد المجتمع ، يتكاملان معا فى تعليل أسباب الظاهرة العذرية ، وبيان أساس نشأتها واتجاه تعبيرها .

أما عن تشخيص الظاهرة ، وتحديد طبيعتها فسوف نجد طه حسين والدكتور القط يلتقيان ويتكاملان مرة ثانية . يقول طه حسين : « وأزعم أن قيس بن الملوح خاصة إنما هو شخص من هؤلاء الأشخاص الخياليين الذين تخترعهم الشعوب لتمثيل فكرة خاصة أو نحو خاص من أنحاء الحياة »[١١] . ويقول الدكتور القط : « وقد اقتبسنا تلك الروايات لما تحمله من طبيعة المأثور الشعبى ، الذى لا يكون – فى الأغلب – إلا حين تتجاوز القصة نطاق الوجود الفردى ، ويشعر أبناء العصر أنها تعبر عن إحساس عام بوجه من وجوه الحياة والمجتمع ، فيضيفون إليها من خيالهم ما يشاءون »[١١] .

ولا يقف الباحثان الكبيران وحدهما فى هذا الاتجاه ، فلدى الدكتور محمد غنيمى هلال توجيه قريب من ذلك [١٢] ؛ إذ يرى فى الغزل العذرى جنسا أدبيا متميزا ، كما يرى تقارب الحب العذرى والحب الصوفى : « فما الحب الصوفى إلا حب عذرى تطور تحت تأثير عوامل دينية وفلسفية » — ومع أن الدكتور غنيمى هلال يفصل بين طبيعة العاشق فى القصة العذرية وطبيعتها فى الصوفية – وهو الأمر الذى نخالف فيه – فإنه يرصد أن شخصية قيس الصوفية أصبحت قالبا مرنا للآراء الفلسفية الصوفية . ولو أن الباحث لم يفصل بين ما سبق أن وحد بينهما لا ستطاع أن يضع يده على طبيعة شخصية العاشق العذرى التى لا تختلف كثيرا عن طبيعة الصوفى .

وإلى جانب أولئك يقف الدكتور إبراهيم عبد الرحمن ، حيث يرى : « أن شعر الغزل ليس سوى ظاهرة فنية ، بمعنى أننا لا نعده تعبيرا عن مزاج خاص بطائفة بعينها من الشعراء ، بقدر ما نعده رمزا موضوعيا عن مزاج عام »[١٣] .

وفى ضوء هذه الدراسات السابقة نستطيع أن نشخص هذه الظاهرة التى انتشرت أوسع انتشار فى بادية الحجاز فى العصر الأموى على أنها تعبير عن وجهة نظر البادية فيما تمر به الدولة من ظروف تاريخية ، وإفضاء بآراء أهل البادية فى السلوك السياسى الذى يسلكه حكامهم .

ولما كان التعبير المباشر محظورا فقد لجأت البادية إلى هذا القالب الفنى الذى وجدت هيكله العام فى التراث الذى توارثه أهلها عن الأسلاف ، ونعنى به التراث الأسطورى والمأثور الشعبى السائد قبل الإسلام ؛ نحن إذن بإزاء قصص شعبى يحمل السمات التى تميز كل فولكلور ، وأهمها أنه قصص مجهول المؤلف ، وأنه يسير حسب أشكال نمطية تتكرر « موتيفاتها » من قصة إلى أخرى ، على نحو يجعل القصة العذرية « تيمة » محددة لها عناصرها المعروفة ، حتى إذا لجأت إلى المغايرة أحيانا والتحوير أحيانا أخرى .

ولا يتناقض هذا مع معرفتنا أن هذا القصص كان مكتوبا فى فترة مبكرة من العصر العباسى . يروى كراتشكوفسكى قول دعبل الخزاعى : « كان بالكوفة رجل من بنى أسد فأحب فتاة من أهل الكوفة واشتهر أمرهما ، ثم قال فيها الشعر ، وقد ذكر بعض أهل الكوفة أنه مات من حبها ، ونسبوا إليه أنه وضع كتابا بذلك ككتاب جميل وبثينة ، وعروة وعفراء وكثير وعزة »[١٤] .

فتدوين هذا القصص لا يعنى أن مدونيه هم مؤلفوه ، بل لا يخرج الأمر عن كون هذا التدوين تجميعا لهذا القصص من أفواه رواته من البدو ، كما فعل أبو بكر الوالبى فى جمعه لقصة المجنون فى كتاب « حكاية قصة المجنون » ، أو ما فعله يوسف بن الحسن المبردى الدمشقى فى كتابه « نزهة المسامر فى ذكر بعض أخبار مجنون بنى عامر » ؛ فهذه المدونات أقرب إلى طبيعة ما يقوم به جامعو التراث الشعبى فى أيامنا .

القصة العذرية وما فيها من الشعر العذرى قصة شعبية مجهولة المؤلف إذن ، تعتمد على عناصر قليلة من الواقع ، إلى جانب العناصر التى تخترعها ، فتخضع العناصر الواقعية لسياق « النمط » الذى تسير عليه[١٥] . وهى تعبر من خلال القالب الفنى تعبيرا رامزا لما يجرى من حولها ، وما تعانيه الجماعة من هموم ، وما تترقبه من آمال .

وبهذا المفهوم سوف نتجه بالتحليل للقصة العذرية ، وتفسير ما تتضمنه من شعر يحاول الاستعلاء على ما فى الواقع من فساد .

٣

إن قصص العشق العذرى فى العصر الأموى تمتد جذوره موغلة فى القدم إلى حيث المأثور الأسطورى والشعبى فى عصور ماقبل الإسلام . وقد حافظ هذا القصص على عناصر كثيرة من ميراثه القديم ، مطورا بعضها ، ومضيفا إليها عناصر أخرى فرضتها الظروف الجديدة .

ففى الميراث الأسطورى القديم نجد أسطورتين تفسيريتين تتعلقان بالثريا ، كانتا معا من جذور القصص العذرى . تروى الأولى أن «الدبران» قد عشق الثريا فذهب يخطبها من أبيها «القمر» ، إلا أنها قالت : ماذا أصنع بهذا السبروت الذى لامال له ؟ فذهب الدبران يطلب الثروة ، ومالبث أن جمع ما أراد ، وعاد إلى الثريا يقود قطيعا من النجوم أمامه يسمونها «القلاص» ، فهى الإبل التى يقدمها مهرا لخطيبته ، وهو يدور خلف الثريا بقلاصه هذه ، لذلك يسمونه التابع ، أو حادى النجم . أما الأسطورة الثانية فتكمل الأسطورة الأولى ، حيث تروى أن «سهيلا» اليمانى هو الذى تزوج الثريا ، وكان عشارا غنيا ، فى غيبة الدبران . ويأتى المأثور الشعبى فى قصص العشق الجاهلى ، ترديدا لهذه العناصر ، لايخل بها إلا فى حدود ضيقة . فعنترة العبسى يعشق عبلة ويغالى أبوها فى المهر ، إلا أن البطل شبه الأسطورى يستطيع أن يحصل على «قلاصه» ويعود ليجد عبلة فى انتظاره . فالعنصر الذى يتغير هو نهاية القصة ، وذلك لأن عنترة من الأبطال الذين تلحظهم عناية خاصة ، تظلل حياتهم كلها ، وليس عشقهم فحسب . ولكن الحال يختلف فى قصة المرقش الأكبر وأسماء ، فهى تكرار للأسطورتين معا . إنه يحب أسماء ، إلا أن أباها زوجها من شخص آخر فى غياب المرقش . فلما رجع أخبر بذلك ، فخرج يريدها[١٦] .

إن العناصر الأساسية فى القصة العذرية الجاهلية عناصر بسيطة هى : العشق ، الخطبة ، الرد ، الرحلة ، الزواج من أجنبى ، استمرار العاشق فى عشقه وملاحقته للمحبوبة ؛ هذا هو النمط الذى فرضته الأسطورة وكررته قصة المرقش ، ولم تخالف عنه قصة عنترة إلا فى تحقيق الزواج ، لشروط خاصة فى البطل الموعود ، تقربه من النمط اليونانى «هرقل» ، وليس هنا مجال الإفاضة فى ذلك .

وإذا كانت القصة العذرية الأموية ترتكز فى أساسها على المأثور الأسطورى والشعبى القديم ، فإنها تضيف إليه إضافات جديدة

ومتعددة ، تتحول به عن بساطته القديمة إلى تعبير أكثر تعقيدا بحيث يتضمن وجهة نظر فى مسيرة الحياة ، وطبيعة مايعانيه الناس فى هذه الحياة . ولقد اعتمد هذا الخيال الشعبى فى تعبيره عن وجهة نظر أهل البادية فى الحياة ، ومسيرة المجتمع ، على التلميح لا التصريح ، فكان مايمكن أن نسميه بالرمز العذرى ، الذى يسقط المؤلفون المجهولون والرواة ، أو لنقل يسقط «الشعب البدوى» الفقير من خلال رؤيته إلى مايعيب الحياة ومسيرة المجتمع من مظالم . لذلك فنحن نستطيع أن نقرر أن الاتجاه الذى سلكته قصة الغزل العذرى هو اتجاه من الاتجاهات المعبرة عن «سوء التكيف» أو «رفض الواقع» حتى لو كان هذا الرفض سلبيا انعزاليا : فلم تكن خصومة هؤلاء الشعراء موجهة فحسب ضد «تقاليد المجتمع» ، كما يرى الدكتور عبد القادر القط ، بل إن هذه الخصومة وهذا الرفض يتوجهان ضد ما يمارس فى المجتمع من ظلم لم يكن مازعمته بعض روايات هذا القصص سوى رمز له .

لقد زاد النمط الأموى عناصر متعددة على عناصر النمط الجاهلى . ومن خلال رصد هذه العناصر يمكننا تحليل اتجاه هذا القصص ، والتدليل على صحة مانذهب إليه . فنحن نرى فى النمط الأموى هذه العناصر :

١ - العاشق والمعشوق دائما غاية فى الصباحة والجمال ، باستثناء «كثير عزة» .

٢ - القرابة فى النشأة أو الدم :

(أ) بعض روايات قصة المجنون :

تعلقت ليلى وهى بعد صغيرة
ولم يبد للأتراب من ثديها حجم
صغيرين ، نرعى البهم ، يا ليت أننا
إلى الآن لم نكبر ولم تكبر البهم[١٧]

وقوله :

ألا أيها القلب الذى لج هائما
بليلى وليدا لم تقطع تمائمه
أفق قد أفاق العاشقون وقد أنى
لحالك أن تلقى طبيبا تلائمه[١٨]

(ب) عروة وعفراء : ابنا عم[١٩] .

(جـ) الصمة وريا : ابنا عم ، قشيريان تغلبيان .

(د) عامر بن سعيد بن راشد وجيلة بنت واثلة بن راشد طائيان ، ولدا فى ليلة واحدة .

(هـ) مالك وجنوب : جعديان .

(و) كعب وميلاء الطائيان .

(ز) وضاح اليمن وأم البنين : نشأ معها صغيرين .

٣ - العشق العف العنيف .

٤ - الخطبة ، وردها :

إما للذيوع الشعر كما نرى فى حالة المجنون .

وإما المغالاة فى المهر كما نراها فى الحالات التالية :

(أ) عروة وعفراء .

(ب) عتبة بن الحباب وصاحبته ريا[٢٠] .

(جـ) عامر بن سعيد بن راشد الطائى وصاحبته جيلة .

(د) الصمة القشيرى وصاحبته ريا .

٥ - الرحلة :

إما لجمع المهر كما نراها فى قصص عروة صاحب عفراء ؛ وفى غياب المحب تتزوج المحبوبة .

وإما الارتحال بعد زواجها ، كما نرى فى قصص :

(أ) جميل بثينة ، ورحلته إلى مصر .

(ب) كعب وميلاء ، وهروبه إلى الشام .

(جـ) توبة بن الحمير صاحب ليلى الأخيلية ، وارتحاله الدائم فى الغارات .

(د) قيس صاحب لبنى ، ورحلته إلى المدينة بعد زواجها .

(هـ) المجنون ، ورحلة أهله به إلى الكعبة .

٦ - موقف الأمويين :

(أ) الوالى الأموى يهدر دم العاشق :

كما فى قصص جميل ، والمجنون ، وقيس بن ذريح .

(ب) الحجاج يغتصب جارية من صاحبها المشغوف بها ويهديها لعبد الملك فينتحران أمام الخليفة[٢١] .

(جـ) معاوية يسعى فى طلاق امرأة عبد الله بن سلام القرشى التى أحبها ابنه يزيد[٢٢] .

(د) مروان بن الحكم يغتصب زوجة أعرابى ، وعندما يشكوه لمعاوية ، تحدث معاوية نفسه باغتصابها لنفسه كذلك[٢٣] .

(هـ) يزيد يحتال حتى يسلب عبد الله بن جعفر جارية يحبها[٢٤] .

٧ موقف الشريف الهاشمى :

(أ) الرسول ﷺ يعنف سرية قتلت عبد الله بن علقمة صاحب حبيش [٢٥] ، فى أول الإسلام .

(ب) الحسين يسعى فى خطبة لبنى لقيس بن ذريح ، ويمهرها من ماله ، ثم يسعى فى ردها إليه بعد طلاقها [٢٦] ، ويمشى حافيا فى القيظ ليوافق أبو قيس على الزواج .

(جـ) الحسين يتزوج المرأة التى سعى معاوية فى طلاقها ليتزوجها يزيد ، ثم يحفظها حتى يعود زوجها فيردها عليه [٢٧] .

(د) ابن جعفر يهب إحدى جواريه لرجل عشقها [٢٨] .

٨ - جنون العاشق :

أما جنون العاشق وبرض موته فلا نراه إلا عنصرا أقحم متأخرا ، فصار دخيلا على القصة النمطية ، على الرغم من كونه أشهر عناصرها . فلم نره إلا فى قصص المجنون وقيس بن ذريح ، وعروة النهدى صاحب عفراء ، وقصارى مايشيع فى القصة النمطية هو المرض المبرح ، المشفى بصاحبه على الموت من كتمانه أمر هواه . ولكن شكل التطور الأخير لهذا القصص يجلد هذا المرض بالجنون ، ويكون هذا المرض - باتجاه الانفصال الوجدانى عن الواقع الظالم - هو المعبر الذى ستتخذه القصة العذرية وصولا إلى النمط الصوفى ، تشخيصا لحالة «الجذب» التى تنتاب المتصوفة ، «عقلاء المجانين» .

٩ - النهاية المأساوية :

موت العاشقين [٢٩] أحدهما إثر الآخر ، ودفنهما معا أو متجاورين :

(أ) فى بعض الروايات : تظل بثينة تردد :

سواء علينا ياجميل بن معمر
إذا مت ، بأساء الحياة ولينها

«فلم يسمع منها غيره حتى ماتت» [٣٠] .

(ب) فى بعض الروايات تموت ليلى فيموت المجنون على إثرها .

(جـ) تموت حبيش بجوار جثة عبد الله بن علقمة .

(د) تموت جنوب حين يبلغها نعى مالك .

(هـ) تموت جبلة إلى جوار عامر بن سعيد قبل دفن جثمانه وتدفن فى قبره .

(و) تشهد ريا مصرع عتبة بن الحباب فتموت ، وتوارى معه فى حفرة واحدة .

(ز) يموت كثير فور علمه بأنه قد صلى على عزة وواراها دون أن يعلم بأنها هى [٣١] .

(ح) مات ابن ذريح بعيد لبنى ودفن فى قبر مجاور لقبرها .

(ط) ماتت عفراء فوق قبر عروة وهى تندبه ، ودفنت فى قبر مجاور له .

(ى) وجلدت أم البنين ميتة فوق المكان الذى دفن فيه الوضاح .

(ك) حتى ليلى الأخيلية التى عاشت بعد توبة ، تفتعل القصة حادثا تموت فيه إلى جوار قبره لتدفن قريبة منه .

١٠ - شجرة العاشقين :

(أ) يخرج من قبر عروة ساق شجرة ، ومن قبر عفراء مثله ، حتى إذا صارا قدر قامة الإنسان اعتنقا . فكانت الناس تراهما ولايعرفون أى ضرب من النبات هما .

(ب) خرجت شجرة من قبر عروة وريا ، عليها ألوان من الورق ، سماها الناس شجرة العريسين .

هكذا تحتفظ القصة الأموية بعناصر القصة الجاهلية تقريبا ، إلا أنها تزيد عليها زيادات تبعد بها عن اتجاه الأصل الجاهلى ، وتميل بها نحو التعبير الرمزى عن الرؤية السياسية التى يقف أهل البادية على أساسها موقف العداء من الدولة الأموية .

I

إن العناصر الأساسية التى تتردد فى حكايات الشعراء العذريين تتفق فى معظم الحالات ؛ فالشاعر ينشأ مثله فى ذلك مثل غيره من فتيان البادية ، وكذلك فتاته ، وقد ينشآن معا كما فى حالة عروة بن حزام ، وبعض روايات قصة قيس بن الملوح ، حين يشب الحب بينهما وتتعقد أواصره . ثم تبدأ عوامل التفريق بينهما متمثلة فى التقاليد القبلية أول الأمر ؛ فالتقاليد تمنع زواج الشاعر ممن اشتهر عنه حبه إياها ، وقال الشعر فى التشبيب بها . ولكن الذى يحدث أن هذا المنع لا يصرف الشاب عن حبه لفتاته ، ولا يؤيسه منها ، بل إنه ليذكى ضرام العواطف المشبوبة فيفيض شعرا يتناقله الركبان ويشيع فى البادية ، حتى لا يجد أهل الفتاة بدا من اللجوء إلى والى المنطقة - وهو نائب الأمويين فى الحكم - ليبيح لهم قتل الشاعر الذى تمادى فى التشهير بابنتهم وفضحها فى القبائل . ويصدر الحكم القاسى بمنحهم الحق فى قتل الشاعر . وهنا يتدخل عامل الخير للتوفيق ممثلا فى أحد الأشراف من أبناء هاشم ، وغالبا ما يكون من نسل الإمام على ابن أبى طالب على وجه الخصوص ، فيحاول هذا الشريف

الهاشمى أن يتوسط لدى أهل الفتاة لتزويجها من فتاها ، ويبذل المهر من ماله الخاص ، ولكن وساطته تخفق لسبب أو لآخر ، ويسارع أهل الفتاة بتزويجها للتخلص من ضغط الشريف الهاشمى ، الذى يجدون حرجا كبيرا فى توسطه ، فيزوجون الفتاة من شخص غريب ، يرتحل بها عن موطنها . وعندما يفقد الشاعر كل أمل فى فتاته يهيم على وجهه مع الوحوش مجنونا ، أو يسقط مريضا بمرض لا يستطيع الأطباء شفاءه ، لأنه مرض نفسى لا عضوى . وسرعان ما يموت الحبيبان ، يتبع أحدهما الآخر ، وبعد أن استحال لقاؤهما فى الحياة الدنيا الظالمة يتجاور قبراهما ، دلالة على لقائهما فى العالم الآخر الذى يسوده العدل والرحمة . حينذاك يدرك الجميع أنهم أخطأوا فى حق العاشقين الراحلين ، ويتمنون لو أنهم لم يفرقوا بينهما .

ومن الواضح أن تنسيق الأحداث بهذه الصورة يفتقر إلى المنطق فى كثير من جوانبها ؛ فلم يكن العرب يأنفون من التشبيب المتزن ببناتهم على هذه الصورة الانفعالية التى تصورها القصص[٣٢] كما يرى طه حسين وشوقى ضيف ، بل ربما كان الأمر على العكس من ذلك ؛ إذ كانوا يرون تشبيب الشعراء مدعاة لاشتهار بناتهم . وقصة الأعشى مع المحلق مشهورة فى ذلك ، وأكثر منها شهرة موقف معاوية حين سمع تشبيب عبد الرحمن بن حسان بابنته . وكذلك تشبيب عمر بن أبى ربيعة بسكينة بنت الحسين . وحتى لو كان الأمر كذلك فإن المنطق يفرض أن يحذر الشاعر العاشق فلا يذكر فى شعره ما يصبح سببا لحرمانه . وليس من أهدافنا أن نتصدى لتوثيق هذه الأحداث وبيان حقيقة حدوثها من عدمه ، ولكن حسبنا أن نتعرض لها بالدراسة والتفسير من حيث تعبيرها عن أزمة الحياة البدوية .

فمن الاضطراب الواضح فى رسم شخصيات هذه القصص ، وبخاصة « المجنون » ، ومن افتقار هذه القصص إلى منطق الواقع ، ومن ترتيب أحداثها ، يتضح لنا أن هذه القصص تنحو منحى شعبيا رمزيا ، وتسقط على رؤيتها للواقع إسقاطاتها النفسية الدفينة ، التى تجعل منها وسيلة للاحتماء من الواقع المرفوض ، والهروب إلى عالم الحلم الخيالى الذى يتمنونه .

إن هذا التقليد المخترع الذى تدعيه القصة عن تشدد أهل البادية فى حجب بناتهم عن التشبيب لم يكن سوى رد فعل عما شاع فى الحواضر من تعرض بنات الأمويين للشعراء الغزليين من أهل الحجاز ليشببوا بهن ؛ فقد شاعت قصص عمر بن أبى ربيعة وغزله فى بنات الأمويين وكبراء أهل الحضر ، ولذلك فقد وجدت القصة فى اختراع هذا التقليد تنديداً واستعلاء نفسيا ينتقم به أهل البادية المكبوتون الفقراء من أصحاب سلطة القهر الحاكمين ، ومن أهل الحضر المترفين فى آن معا ؛ وإذا لم تندد القصة صراحة بهم فقد كان هذا التنديد السلبى هو الانتقام المتاح والمأمون فى عواقبه أمام هؤلاء المحرومين ، ولذلك فإشاعة هذا التشدد تبدو لنا إعلانا من أهل البادية لاستعلائهم على أهل الحضر ، وتعبيرا عن سخريتهم من الحكام الذين يسومونهم العسف ، فى حين أنهم يتركون بناتهم يعبثن عبثا تنتشر قصصه الماجنة فى أرجاء الدولة ؛ بل إن هذا الإعلان يأخذ صورة أوضح وأصرح فى قصة « وضاح اليمن » المشهورة ، التى تدور بعض حوادثها فى قصر الخليفة نفسه فى دمشق ، حيث يلتقى الشاعر بمعشوقته التى صارت زوجا لهذا الحاكم المتسلط الغشوم ، الذى يغفل عن صيانة حرمه .

كذلك فإن القصة تشير إلى لجوء أهل الفتاة للوالى الأموى فيبيح لهم دم الشاعر ، على حين يقوم أحد أشراف بنى هشام بمحاولة جمع شمل الحبيبين بشكل يضمن لأهل الفتاة صيانة سمعتهم وشرفهم ، ويحقق للعاشقين العفيفين اللقاء الذى يحله الدين والمجتمع ، وفى هذا إشارة واضحة لرفض أهل البادية لحكم الأمويين الجائر ، الذى يحل الدماء لأوهى الأسباب ، وتعلقهم ببنى هاشم ، وتمنيهم لقيام دولتهم العادلة التى تقوم على أساس من إنسانية الإسلام ورحمته . ولما كان الواقع صارما ، ولا يدع المجال لأى أمل فى قيام العدل ، فإن المنطق يفرض أن تتجه القصة إلى هذه النهاية التعسة الحزينة ، فلا يلتقى الشاعر بمحبوبته إلا فى الموت ، ومادام العدل بعيدا عن الأرض فلا أمل إذن إلا فى العدل الأخروى تعويضا عن الظلم الدنيوى .

إن البادية بإضافتها موقف الأمويين من العاشق العذرى ، وموقف الهاشميين منه إلى العناصر المتوارثة فى القصة النمطية إنما تعبر عن وجهة نظرها فى الصراع السياسى الدائر بين البيت الأموى المالك ، والبيت الهاشمى المطالب بالخلافة . وتدلى برأيها فى أحقية الهاشميين بما يطالبون به ؛ لأنهم يمثلون روح الرحمة والعدل التى جاء بها الإسلام، وهى إنما تردد- فى هذا الإطار الفنى الرامز- ما كان يصرح به أهل السياسة آنذاك . فالمغزى النهائى للقصة العذرية هو ما تلخصه أبيات الكميت بن زيد الأسدى :

فقل لبنى أمية حيث حلوا
وإن خفت المهنّد والقطيعا
أجاع الله من أشبعتموه
وأشبع من بجوركم أجيعا
بمرضىّ السياسة هاشمى
يكون حَياً لأمته .. ربيعا

كما تعبر عنه أصرح تعبير كلمات سديف مولى بنى هاشم :
« اللهم قد صار فيئنا دولة بعد القسمة ، وإمارتنا غلبة بعد

المشورة ، وعهدنا ميراثا بعد الاختيار للأمة ، واشتريت المعازف بسهم اليتيم والأرملة ، وحكم فى أبشار المسلمين أهل الذمة ، وتولى القيام بأمورهم فاسق كل محلة . اللهم وقد استحصد زرع الباطل وبلغ نهيته واستجمع طريده . اللهم فأتح له من الحق يداً حاصدة تبدد شمله وتفرق تامه ، ليظهر الحق فى أحسن صوره وأتم نوره »[٣٣] .

وإذا كان أهل السياسة يصرحون بدعوتهم وعقيدتهم مستندين إلى ما لديهم من قوة ، أحيانا ، أو طالبين للشهادة فى سبيل ما يؤمنون به أحيانا أخرى ، فإن أهل البادية قد لجأوا إلى التلميح بمعتقدهم فى هذا الإطار الفنى الذى اخترعوه ، والذى يضمن لهم الأمان من مخالب السلطة . وهكذا سنلاحظ ، أن قدرا كبيرا من التعمية والترميز يشيعان فى بعض القصص،ويمكن تفسير هذه التعمية بأن هذا القصص قد أنشىء فى عهود قوة الدولة وبطش الحكام ، كما سنلاحظ أن بعضا آخر يتخفف من هذه القيود ويميل إلى التصريح أو ما يقرب منه ،وهو ما يمكن تفسيره بشعور أهل البادية بضعف قبضة الدولة وتراخى قوتها . وهذا أول تعبير متكامل بالرمز يظهر فى الأدب العربى نتيجة الطغيان السياسى[٣٤] .

٥

يذكر صاحب الأغانى[٣٥] فى الفصل الذى أفرده « لمجنون بنى عامر » من اختلاف الرواة حين يتحدثون عن شخص المجنون ونسبه وما أصيب به ، ما يجعل مجال الشك واسعا فى ما يروى من قصته ، حتى لقد شك بعض الباحثين فى وجوده أصلا ، كما شك فيه أبو الفرج الأصفهانى نفسه . وكما قلنا فإننا لا نهتم بتوثيق هذه الروايات ولا البحث فى حقيقة وجود المجنون من عدمه ، فكل ما نعنى به هو هذا الشعر المنسوب إلى هذه الفترة الزمنية ، الذى يكوّن هذه الظاهرة الفريدة ، أعنى بها ظاهرة الغزل العذرى والنمط القصصى الذى ينسج حول هؤلاء الشعراء ، فليوجد هؤلاء الشخصيات وجودا ماديا أو ليخترعهم الرواة ولينسقوا حولهم القصص كما شاءوا ، فليس هذا مهما . وإن شئنا حلا توفيقيا فلنقل إن هذه الشخصيات قد وجدت ولكن الرواة قد تزيدوا فى إضافة الأحداث إلى حيواتها . وليس هذا أيضا بالأمر المهم أو الخطير ، ولكن المهم والخطير هو شأن هذا الشعر المنسوب إليهم .

لقد صدر هذا الشعر عن البادية ، وعرف فيها ، فى الفترة الأموية ، وفيه من السمات ما يقطع بنسبته إلى هذا الزمن . فلنقل إنه نوع من الشعر المجهول قائله ، الذى ينسب الرواة ما فيه ذكر ليلى منه إلى المجنون العامرى ، وما فيه ذكر لبنى إلى قيس ابن ذريح[٣٦] الخ ، كما يروى أبو الفرج الأصفهانى نفسه . وهنا نجد أنفسنا أمام ظاهرة جماعية لافردية ، نتجت عن الضغط والقهر السياسى فصارت قصصا رمزيا ، ينفس عن رأى مكبوت ، وهذا ما يشهد بصحة ماذهبنا إليه فى الفقرة السابقة ، من أن حالة سوء التكيف فى البادية قد وجدت الحل المناسب فى هذا الإعلاء السلوكى وهذا التنفيس القولى . ودراسة هذا الشعر تنبىء بوضوح عن ذلك .

يقول قيس بن الملوح المعروف بالمجنون :[٣٧]

ألا ما لليلى لاترى عند مضجعى \
بليل ولا يجرى بذلك طائر

أزالت عن العهد الذى كان بيننا \
بذى الأثل أم قد غيبتها المقابر

فوالله ما فى القرب لى منك راحة \
ولا البعد يسليني ، ولا أنا صابر

ووالله ما أدرى بأية حيلة \
وأى مرام أو خطار أخاطر

وتالله إن الدهر فى ذات بيننا \
على لها فى كل حال لجائر

فلو كنت قد أزمعتِ هجرى تركتنى \
جميعَ القوى والعقلُ منى وافر

وقد أصبح الود الذى كان بيننا \
أمانىّ نفس والمؤمل حائر

لعمرى لقد رنّقتِ يا أم مالك \
حياتى ، وساقتنى إليك المقادر

إن الحاجة التى يعلنها المجنون حاجة غامضة لا ندرى هل هى حاجته للزواج من ليلى كما يفهم من قوله : «ألا ما لليلى لا ترى عند مضجعى بليل» ، أو هى مطلق القرب منها ، أو أن حاجته إليها هى مجرد وجودها المجرد . فقوله بعد ذلك : «فوالله ما فى القرب لى منك راحة» ينفى أن تكون حاجته إليها مادية كالزواج أو مجرد القرب ؛ إنه هو نفسه لا يدرى أى الجوانب تريحه أو تفى بحاجته ؛ إنه يحس بالحاجة إليها حاجة لا يشبعها القرب أو الزواج أو الوجود ، ولا يدرى على أى وجه يمكن أن تكيف هذه الحاجة :

ووالله ما أدرى بأية حيلة \
وأى مرام أو خطار ، أخاطر

هذا هو التسامى بالرغبة والإعلاء السلوكى لها . وهذه هى البذرة الأولى التى نمت بعد ذلك فصارت الحب الصوفى المطلق ، والتى عبر عنها متصوفة الفرس فى قصتهم عن المجنون ؛ إذ

يروون أن ليلى أتت يوما إلى المجنون فصرفها عنه قائلا : «اذهبي فقد شغلني حبك عنك*» .

إن حاجته إليها مبهمة ، يعبر عنها قول جميل في الغرض نفسه[38] :

وإني لأرضى من بثينة بالذي
لو أبصره الواشي لقرت بلابله
بلا ، وبألا أستطيع ، وبالمنى
وبالأمل المرجو قد خاب آمله
وبالنظرة العجلى وبالحول ينقضي
أواخره لا نلتقي وأوائله

وإذا كان جميل يرضى بلا شيء كما يقول ، فإن المجنون لا يحس بالإشباع حتى في اللقاء والقرب «فوالله ما في القرب لي منك راحة» ، بل هو يحس لوعة دائمة ووجدا مستمرا :

كأن فؤادي في مخالب طائر
إذا ذكرت ليلى يشد به قبضا
كأن فجاج الأرض حلقة خاتم
علىّ فما تزداد طولا ولا عرضا

ففؤاده دائم الخفق ، والدنيا باتساعها ورحابتها ضيقة عليه أبدا ، لأنه دائما في حالة نزوع وشوق ، أو في «حالة حب» إن صح التعبير ، لا يخفف منها قرب ليلى ولا يزيدها بعدها اشتعالا ، كأنه قد تعلق لا بليلى ، ولكن بهذه الحالة التي يثيرها وجود المحبوبة ، مجرد وجودها ، على ظهر الأرض . وهذه الحال الغريبة هي التي يمكن أن نفهمها من قوله :

أظل غريب الدار في أرض عامر
ألا كل مهجور هناك غريب

فالغربة لا تعني عنده مجرد الوجود بعيدا عن أرضه وقومه ، لأنه هنا في أرض عامر - يعني بين أهله ، فهو «عامري» - ولكنه مع ذلك يشعر بالغربة بينهم . ولهذا فالغربة عنده إحساس داخلي غير متعلق بالوجود المادي . كذلك فالحب عنده معنى مجرد وإحساس مطلق لا يتعلق بقرب ليلى أو بعدها المادي ، بل إنه لا يتعلق بإحسانها أو بإساءتها إليه :

وماذا عسى الواشون أن يتحدثوا
سوى أن يقولوا : إنني لك عاشق
نعم - صدق الواشون - أنت حبيبة
إليّ وإن لم تصف منك الخلائق

ومن أجل هذا التعلق المطلق المجرد يقترب الشاعر ، أو هو يصل إلى حالة توحيد خاص به ؛ فاسم ليلى لا يدل إلا على ليلاه وحدها :

وداع دعا إذ نحن بالخيف من منى
فهيج أطراب الفؤاد وما يدري
دعا باسم ليلى غيرها فكأنما
أطار بليلى طائرا كان في صدري
دعا باسم ليلى ضلل الله سعيه
وليلى بأرض عنه نازحة قفر

فليلاه هي المدلول الوحيد لاسم ليلى ؛ وكل من ينادي بهذا الاسم إنما يقصدها هي . كما أنه يفرض الحماية على الظباء لأنها تشبهها :

أيا شبه ليلى لا تراعي فإنني
لك اليوم من وحشية لصديق
ويا شبه ليلى لو تلبثت ساعة
لعل فؤادي من جواه يفيق
تفر وقد أطلقتها من وثاقها
فأنت لليلى لو علمت طليق

إنه صديق لها ، يضمن لها الأمن والسلامة لأنها شبيهة ليلى . وهو من أجل هذا الشبه قد خلصها من الأسر الذي وقعت فيه ؛ وهو يصارحها بأنه إنما خلصها من أسرها وأطلقها من وثاقها إكراما لليلى . إن ميله إلى التوحيد الشخصي للمحبوبة يفرض عليه إكرام الاسم إذا نودي به ، وإكرام المشابه لها . والغزال يكاد أن يكون ليلى بذاتها :

كاد الغزال يكونها
لولا الشوى ونشوز قرنه

لذلك يعقد الشاعر صلة حميمة بينه وبين الظباء ؛ ففي النص السابق يقوم بإطلاق سراح الغزال الأسير إكراما لليلى ، أما إذا قتل الغزال فلا بد أن يقتص له ويأخذ بثأره من قاتله ، مقدرا أن هذا ثأر خاص به هو :

أبى الله أن تبقى لحي بشاشة
فصبرا على ما شاءه الله لي صبرا
رأيت غزالا يرتعي وسط روضة
فقلت أرى ليلى تراءت لنا ظهرا
فياظبي كُلْ رغدا هنيئا ، ولا تخف
فإنك لي جار ، ولا ترهب الدهرا
فعندي لكم حصن حصين وصارم
حسام ، إذا أعملته أحسن الهبرا
فما راعني إلا وذئب قد انتحى
فأعلق في أحشائه الناب والظفرا

ففـوقت سهمى فى كتـوم غمـزتهـا
فخـالط سهمى مهجة الـذئب والنحرا
فـأذهب غيـظى قتـله وشفـى جـوى
بـصـدرى ؛ إن الحـر قـد يـدرك الـوتـرا

إن لأصحاب اتجاه التفسير النفسى(٣٩) مجالا واسعا فى الحديث عند تحليل النص ؛ فهذه الأبيات نموذج كامل حقاً للحلم أو للإسقاط ، إذ إن المجنون يبدل ليلى والغزال أحدهما من الآخر ، ويضع الذئب مكان (ورد) الذى زوجوه ليلى قسرا . وما قتله للذئب إلا رغبة مكبوتة فى أن يقتل غريمه البشرى ، وقد وجدت هذه الرغبة تنفيسها المشروع فى قتل الذئب الذى افترس الغزال كما افترس ورد ليلى ؛ فهو يستحق القتل من وجهة نظر المجنون ولكنه لا يستطيع ذلك ، فكان قتل الذئب انتقاما فى عقله الباطن . وهذا التفسير منطقى وصحيح ؛ فالمجنون يربط مأساة الغزال بمأساته الشخصية «فصبرا على ما شاءه الله لى» ويربط الغزال بليلى بوضوح : «رأيت غزالا .. فقلت أرى ليلى» ، كما أنه يجعل من قتله الذئب إدراكا لثأره : «إن الحر قد يدرك الوترا» . كل ذلك صحيح إذا نحن سلمنا بحقيقة هذا القصص الذى يرويه الرواة ، وإذا نحن سلمنا بحقيقة وجود شخص المجنون على ما يرويه الرواة أيضا . ولكننا كما سبق قد لا نسلم بذلك ، ولسنا أول من شك فى وجود المجنون ، ولسنا أول من أنكر أن يكون هذا الفيض من القصص صحيحا فى معظمه . ولذلك ينهار هذا التفسير النفسى من أساسه* لأنه يقوم على هذين الافتراضين : وجود المجنون ، وصحة القصص المروى عنه ، وقد شك فيهما الباحثون بدءا من أبى الفرج الأصفهانى حتى الدكتور طه حسين .

لقد رأينا أن أمثال هذه الأحداث والشخصيات والأشعار كانت مادة سمر وقصصا شعبيا يتزيد فيه كل قاص بحسب ظروفه وقدرة خياله ؛ ولذلك فنحن نعدها من قبيل الأدب الشعبى مجهول المؤلف ، ومن ثم فهى لا ترتبط بشخص واحد يمكن تحليلها وفهمها بالنظر إلى ظروفه التى ترويها هذه الحكايات ، وإنما هى نتاج حالة عامة من القنوط والرغبة المبهمة فى العدالة وإقامة الحق . ومن ثم فإنها قصص وأشعار رامزة إلى حالة من القهر والتسلط الوحشى ، والنزوع إلى ما ينبغى أن يكون من إدراك ثأر المظلومين الذين راحوا ضحية هذه السلطة الغاشمة .

٦

ولننتقل عن المجنون إلى شخصية أخرى من شخصيات هذا القصص العذرى ، هى شخصية عروة بن حزام ، التى تتمثل فيها أيضا كل خصائص هذا اللون من المرويات ؛ فقد تعلق بابنة عمه عفراء ، وكره أبوها أن يزوجه منها لفقره ، فارتحل ليجمع ثروة تؤهله لتحقيق هذا الأمل ، ولما رجع إلى قبيلته وجد عمه قد زوج عفراء من شخص غنى ، فيصاب الفتى بالأمراض ، وتنتهى القصة بموتهما ودفنهما فى قبرين متجاورين . ولا يكتفى القاص بذلك بل يقول : قد خرج من القبر ساق شجرة ، ومن هذا ساق شجرة ، حتى إذا صارا على قدر قامة التقيا فكان الناس يقولون : تآلفا فى الحياة وفى الموت ، كأن القاص لا يكتفى بتجاور قبريهما فى الدلالة على التقائهما ، بل يؤكد هذا اللقاء بنمو شجرتين من قبريهما ، واعتناق كل واحدة للأخرى ، والأكثر من ذلك أن هاتين الشجرتين كانتا من نوع غريب ، «فيراهما المارة ولا يدرون أى ضرب من النبات هما» !!

ومما يروى لعروة هذه القصيدة :(٤٠)

وإنى لـتـعـرونى لـذكـراك روعـة
لهـا بـين جـلـدى والـعـظام دبيـب
ومـا هـو إلا أن أراهـا فـجـاءة
فـأبهـت حـتى مـا أكـاد أجـيـب
وأصـرف عن رأيى الـذى كنت أرتئى
وأنـسى الـذى أعـددت حـين تـغـيب
ويضـمـر قـلبى عـذرهـا ويـعـينهـا
عـلىّ ، فـمـالى فى الـفـؤاد نـصـيب
وقـد علمت نـفـسى مكـان شـفـائهـا
قـريبـا وهـل مـا لا ينـال قـريـب
حـلـفـت بـرب الـراكـعـين لـربهـم
خشـوعـا وفـوق الحـالـفـين رقـيـب
لئن كـان بـرد المـاء - حـران صـاديا -
إلىّ حـبـيـبـا ، إنها لحـبـيـب
وقـلـت لـعـراف الـيـمـامـة داونى
فـإنـك إن أبـرأتـنى لـطـبـيـب
فـما بى سـقـم لا ولا طـيـف جـنـة
ولـكـن عـمـى - يـا أُخَـىّ - كـذوب
عـشـيـة لا عـفـراء دان مـزارهـا
فـتـرجى ، ولا عـفـراء منـك قـريـب
فـلست بـرائى الـشـمس إلا ذكـرتهـا
ولا الـبـدر إلا قـلـت سـوف تـئوب
عـشـيـة لا خـلـفى مـفـر ولا الهـوى
قـريـب ولا وجـدىّ كـوجـد غـريـب
فـواكـبـدا أمـسـت رفـاتـا كـأنمـا
يـلـذّعـهـا بـالجـمـر كـف طـبـيـب

ونحن نرى فى هذه الأبيات كل ما يصدق أحداث القصص المؤلفة فى هذا المضمار ؛ فالشاعر يصف ما يقاسيه من حبه المشتعل ، ويصور سمات هذا الحب الذى يقارب مراتب التقديس والإعلاء ، ثم يتحدث عن مرضه واختلاف الناس فى تشخيصه . يقول صاحب الخزانة [41]:«ثم أخذه مرض السل حتى لم يبق منه شيئا فقال قوم : هو مسحور ؛ وقال قوم : به جنة . وكان باليمامة طبيب يقال له سالم ، فصار إليه ومعه أهله ، فجعل يسقيه الدواء فلا ينفعه ، فخرجوا إلى طبيب بحجر فلم ينتفع بعلاجه» . وهذه الأحداث إنما أنشئت لتصديق ما جاء فى هذا الشعر المنسوب إلى هذه الشخصية من مثل :

وقلت لعراف اليمامة داوِنى
فإنك إن أبرأتنى لطبيب
فما بى من سقم ولا طيف جنة
ولكن عمى يا أخىّ كذوب

ومن مثل :

جعلت لعراف اليمامة حكمه
وعراف حجر إن هما شفيانى
فما تركا من حيلة يعلمانها
ولا سقية إلا بها سقيانى
وقالا شفاك الله ! والله ما لنا
بما حملت منك الضلوع يدان

بمعنى أن القصاص كانوا يجمعون الشعر المروى وينسقونه ثم ينشئون القصص حوله ليكونوا فى النهاية أحداثاً تروى سيرة هؤلاء الشعراء العاشقين . ومن الواضح أن كثيراً من هذا القصص اخترعته مخيلة هؤلاء القصاص والرواة حتى أصبح فناً قائماً بذاته ، يصلح مادة للسمر والتحديث فى المساجد أيضا . ولقد كان هؤلاء الرواة والقصاص يجمعون الشعر المتقارب فى المعنى دون التدقيق فى فحصه - أحياناً كثيرة - فيلفقون بعضه إلى بعض ، وينسبون بعضه إلى هذا الشاعر وبعضه إلى ذاك ؛ بحسب ما يتفق من أحداث القصص ؛ بل إنهم كانوا يجمعون المقطعات بعضها إلى بعض ليطيلوا مروياتهم ؛ وكان هذا التجميع يتم أحيانا دون تدقيق ، على نحو ما نرى فى القصيدة السابقة لعروة ، حيث لا ينتمى البيتان الأخيران إلى المقطوعة نفسها :

عشية لا خلفى مفر ولا الهوى
قريب ولا وجدى كوجد غريب
فواكبدا أمست رفاتا ، كأنما
يلذّعها بالجمر كف طبيب

فالقصيدة مرفوعة الروى ، أما هذان فمخفوضان . وقد يقول قائل إن الإقواء - وهو اختلاف حركة الروى من الرفع إلى النصب أو الجر - عيب تساهل فيه الناس ووقع فيه كبار الشعراء كالنابغة . وليس الأمر كذلك ؛ فلم يكن الناس يتساهلون فى شىء من عيوب الشعر حتى إنهم نبهوا النابغة إلى ذلك كما تروى القصة المشهورة . كما أن بين النابغة وعروة ما يزيد على مائة عام ، وهى تكفى لتخليص الشعر من هذه الهنة الطفيفة ، كذلك فإن الإقواء لا يكون فى بيتين متتابعين عادة ؛ وكل هذا يقطع بأن البيتين الأخيرين قد لفقا إلى القصيدة لأن القصاص وجدوا معانيها متناسبة ، والجو النفسى السائد فيها واحدا .

ومهما يكن من أمر فالقصيدة التى بين أيدينا تنتمى بوضوح إلى هذا الضرب من الشعر المتعفف الذى يصور علاقة الشغف الروحى ، والتياع العشق المحروم ، على نحو يجعلها نموذجاً مثالياً لهذا النوع من العلاقات . فالشاعر يرتجف كلما مر بخاطره طيف المحبوبة ، ويذهل عن نفسه وعن العالم إذا رآها فجأة دون أن يعد نفسه لهذا اللقاء ، فينسى كل ما كان قد تمثل فى خاطره من حديث يقوله لها فى مثل هذه المناسبة ، ويرى أن كل حديث أقل من قداسة اللقاء . وهى مهما قست عليه أو ظلمته ، لا تحتاج لأن تبدى عذراً ؛ فقلبه يقبل أعذارها دون أن تبديها ؛ فكأن قلبه معاد له ، يعينها دائماً على عاشقها المدله بحبها ، وهذا الحب الرفيع لا يتعلق بقرب أو بعد ، ولا يرتوى بلقاء مادى ؛ لأنه فى طبيعته لا مادى . ولهذا فهى فى حقيقة الأمر لا « تنال » ؛ لأن الذى يمكن أن ينال منها هو المادة ، وهى كما قلنا ليست مرغوبة للمادة ، وإنما معشوقة الروح ، وهذا مالا يمكن نواله :

لقد علمت نفسى مكان شفائها
قريباً وهل مالا ينال قريب ؟

ولا بأس بعد بيان هذه العلاقة السامية أن يتضمن الشعر ما يسلك صاحبه فى سلك العشاق العذريين الشهداء ، فيذكر ما يعانيه الشاعر من أسقام وجنون ؛ فلا بد أن يكون العاشق العذرى مجنوناً فى نهاية الأمر ، حتى تستقيم الأمور للقصاص والرواة .

٧

ومن الشعراء الذين اشتهروا بالغزل العذرى وإن لم تبلغ بهم الروايات مراتبه العالية ، وهى الجنون ، جميل بن معمر المشهور باسم جميل بثينة ، نسبة له إلى حبيبته بثينة ، التى أخلص لها شعره وإن لم يخلص لها حياته . وفى الروايات ما يقربه كثيراً إلى عالم هذه الشخصيات ، من شيوع الحب إلى الحرمان من الزواج

بالمحبوبة وتزويجها من غيره ، ثم الشكوى منه إلى الولاة الذين يهدرون دمه . بعد ذلك يرتحل الشاعر إلى مصر فرارا من المطاردة ، أو هرباً من الحب لاندرى ، وقد لا يدرى ذلك جميل نفسه . ثم يعود لرؤية بثينة ، أو يموت فى مصر ، على اضطراب كثير فى هذه الروايات .

ورحلة جميل إلى مصر - دون مبرر قوى - تقودنا إلى عنصر آخر من عناصر هذا القصص الغرامى يجب تتبعه فى الموروث القديم ، لأنه قد شاع فى مثل هذا القصص أن يغترب المحب عن أهله لشتى الأسباب ، ولكن أوضحها أنه يرتحل طلباً لمهر حبيبته الذى غالى أهلها فى تقديره ، نرى ذلك فى سيرة عنترة وعروة بن حزام ، وقد يرتحل عن قومه لأسباب مختلفة ، كما حدث للمرقش الأكبر ، وللمجنون الذى هجر قبيلته وهام فى الصحراء ، وكذلك نرى هذا العنصر فى حالة جميل وبثينة . ولهذا العنصر أصوله فى التراث الأسطورى والشعبى ؛ إذ هو تطوير لرحلة العبور الطقوسية المتوارثة عن العصر الطوطمى . يروى الإخباريون أن من قصص العرب القدماء قصة عشق « الدبران » للثريا ، يقولون إن « الدبران » وهو نجم فى السماء أحب « الثريا » فذهب يخطبها من القمر ، وهو الإله الأب كما نعرف « فقالت الثريا : إنك سبروت لا مال لك . فذهب النجم العاشق يجمع مهر الثريا ، للذلك لا يرى الدبران إلا وأمامه مجموعة من النجوم يتبع بها الثريا ، فقالت العرب إنه يسوق نوقاً ليدفعها مهراً لها » .

هذه الأسطورة التفسيرية ترسبت فى اللاوعى الجمعى لدى العرب فصاغوا قصصهم الغرامى على شاكلتها . وهى تفسر لنا تواتر عنصر الرحلة فى كل هذا القصص ، ابتداء من عنترة حتى جميل بن معمر العذرى . ولكن بينما ينجح عنترة فى جمع النوق العصافير ويعود فيتزوج من عبلة ، نرى العشاق الأمويين لا ينجحون فى ذلك ، ودائماً يحدث الفراق بينهم وبين محبوباتهم. وما ذلك الإحباط إلا الرمز لما فى حياتهم من واقع مرفوض . فالتحوير فى خاتمة الرحلة بالإخفاق إشارة واضحة إلى الظلم الذى يعانيه أهل البادية تحت الحكم الأموى المتسلط .

على أية حال فقصة جميل بثينة تقع موقعاً وسطاً بين قصص العذريين الخلّص وقصص شعراء الغزل الحضرى . وللذلك فالقصيدة التى بين أيدينا تحمل من سمات شعر العذريين كما تتلون بألوان غزل الحواضر ؛ تقول القصيدة[٤٢] :

وآخر عهد لى بها يوم ودعت
ولاح لها خد مليح ومحجر
عشية قالت لا يضيعن سرنا
إذا غبت عنا ، وارعه حين تدبر

وأعرض إذا لاقيت عينا تخافها
وظاهر ببغض إن ذلك أستر
فإنك إن عرضت بى فى مقالة
يزد فى الذى قد قلت واش فيكثر
وينشر سرا فى الصديق وغيره
يعز علينا نشره حين ينشر
وما زلت فى إعمال طرفك نحونا
إذا جئت حتى كاد حبك يظهر
لأهلى ؛ حتى لامنى كل ناصح
شفيق له قربى لدىّ وأيصر
وقطعى فيك الصديق ملامة
وإنى لأعصى نهيهم حين أزجر
وما قلت هذا فاعلمنّ تجنيا
لهجر ولا هذا بنا عنك يقصر
ولكننى - أهلى فداؤك - أتقى
عليك عيون الكاشحين وأحذر
وأخشى بنى عمى عليك ، وإنما
يخاف وينقى عرضه المتفكر
وقد حدثوا أنا التقينا على هوى
فكلهم من غلة الغيظ موقر
فقلت لها : يابثن أوصيت حافظاً
وكل امرىء لم يرعه الله معور
سأمنح طرفى - حين ألقاك - غيركم
لكيما يروا أن الهوى حيث أنظر
وأكنى بأسماء سواك وأتقى
زيارتكم والحب لا يتغير
فكم قد رأينا واجدا بحبيبه
إذا خاف يُبدى بغضه حين يظهر

وهذه القصيدة إحدى القصائد التى اتفقت وزناً وروياً مع إحدى قصائد عمر بن أبى ربيعة :

أمن آل نعم أنت غاد فمبكر
غداة غد أم رائح فمهجر

ولا يعنينا من سبق صاحبه بقصيدته[٤٣] ، ولكن الذى يعنينا أن جميلا يحاول اصطناع أسلوب المحاورة الذى توسع فيه عمر وبه عرف ، وإن كان الشاعر العذرى يظل محتفظاً بعذريته فلا يميل إلى العبث المكّىّ ؛ إذ لا يصور فيها صاحبته متهالكة متبذلة ، وإنما هى - على حبها له - تحرص على ألا يبدو منهما ما يثير الأقاويل ، أو يلفت انتباه الناس إلى ما بينهما من مودة . إن جميلاً يحقق فى القصيدة ما يرى أن عمر قد أخل به من تقاليد نبيلة فى العشق المترفع عن المادة ؛ فقد نظر إلى محاورات عمر الماجنة

فأراد أن يرتقي بها إلى حيث يجب أن تكون المحاورة بين عاشقين شريفين لا تتعدى علاقة ما بينهما حدود الاحترام والاحتشام . ولقد نجح فى ذلك إلى درجة بعيدة .

٨

وإذا كنا نقول إن الأساس الذى بنيت عليه قصص العشاق ، وانتحل من أجلها كثير من الشعر ، ثم نسب إلى هؤلاء العشاق كان المقاومة الوجدانية للتسلط الأموى ، ثم مضى فى التطور حتى صار زهداً فعشقاً إلهيا ، توسع فيه المتصوفة ، فإننا نرى فى النهاية مساراً لبعض هذا القصص المخترع يبدو أكثر جرأة ووضوحاً فى النعى على بنى أمية والتعريض بهم وبما يحدث فى قصورهم من مفاسد أخلاقية ينغمس فيها الرجال ولا ينجو منها النساء .

من ذلك اللون نرى قصة «وضاح اليمن» ؛ إذ يروى الرواة[٤٤] أنه شاب يمنى جميل الصورة ، نشأ مع أم البنين بنت عبد العزيز بن مروان فعشقها وعشقته . فلما تزوجت الوليد بن عبد الملك «الخليفة» صار وضاح يطوف بالقصر ليراها ، واحتالت هى حتى أدخلته فى صندوق إلى حجرتها فكانت إذا أمنت العيون أخرجته ، وإذا خافت أدخلته الصندوق ، حتى وشى أحد الخدم إلى الخليفة فدخل عليها وطلب أن تهب هذا الصندوق له فلم تستطع مخالفته . وحفر الخليفة حفرة دفن فيها الصندوق ، والخادم الذى وشى بالأمر ، حتى يتكتم هذه الفضيحة التى دارت أحداثها فى غفلة منه . ولكى تكتمل السمات العذرية للقصة يروون أن أم البنين كانت تأتى إلى مكان دفن الصندوق لتبكى إلى أن وجدت ميتة فى المكان ذاته .

تأخذ القصة هذا المسار العذرى ، ولكن ما تتضمنه من الشعر لايتسق وطابعها . ولنتأمل فى المقطوعة المشهورة من شعر الوضاح ، أو إن شئنا الدقة الشعر المنسوب إلى الوضاح :

قالت : ألا لا تلجن دارنا
إن أبانا رجل غائر
قلت : فإنى طالب غرة
منه وسيفى صارم باتر
قالت : فإن القصر من دوننا
قلت : فإنى فوقه ظاهر
قالت : فإن البحر من دوننا
قلت : فإنى سابح ماهر
قالت : فحولى إخوة سبعة
قلت : فإنى غالب قاهر
قالت : فليث رابض بيننا
قلت : فإنى أسد عاقر
قالت : فإن الله من فوقنا
قلت : فربى راحم غافر
قالت : لقد أعييتنا حجة
فأت إذا ما هجع السامر
فاسقط علينا كسقوط الندى
ليلة لا ناه ولا زاجر

فهذا الشعر لا يصور عاطفة عذرية بل مغامرة عمرية عابثة ؛ يستهين الشاعر فيها بكل العقبات ؛ فهو سوف يتصدى لوالد معشوقته بالسيف ويصارع إخوتها ، ويصرع زوجها «الليث الرابض» ، فضلا عن سباحته البحر وتسوره القصر وإنها لراضية بذلك مبتهجة . أما حديث الناس فلا يقيم له العاشقان وزنا ، مثلما رأينا اهتمام بثينة وجميل به ، وخوفهما منه . وعندما تصل العاشقة فى محاولة تعجيز صاحبها إلى سؤاله ماذا سيفعل فى رقابة الله عليهما يقول فى مجون قبيح إن الله غافر راحم .

لم يكن بين العذريين ريبة تدعو إلى هذا التعويل السمج على رحمة الله وغفرانه ؛ فهذا من شأن العابثين الماجنين . ولم يكن العذريون يتجشمون كل هذه المغامرات للقرب من محبوباتهم ، بل كثيرا ما صادفنا العشاق العذريين يتجنبون البقاء بالقرب من معشوقاتهم ، عفة وحياء ، أو خوفا من الظنون التى تنحرف عن الحقيقة ، ولكننا أمام رجل وامرأة استهانا بكل شىء . وهذا شأن الغزل اللاهى الذى ساد الحواضر الحجازية ، والذى نرى أهم خصائصه فى المحاورة بارزة بروزا متكلفا فى القصيدة .

وهكذا تتخذ القصة سلاحا للنيل من أعراض الأمويين ، كما سيتخذ عبيد الله بن قيس الرقيات غزله الصريح سلاحا للغاية نفسها . ولو أننا قارنا بين ما فى قصة الوضاح من شعر ، بشعر ابن قيس الرقيات الذى يسميه طه حسين بالغزل المجانى ، لوجدنا شبها كبيرا بين الهدف الذى يبتغيه مخترع القصة وهدف ابن قيس الرقيات فى غزله السياسى .

وليست قصة وضاح اليمن بالقصة الوحيدة التى تحاول الطعن على الأمويين بشكل مباشر والنيل منهم ؛ فقد روى قصص كثير فى هذا الاتجاه يختلف عن طبيعة القصص العذرى . فبطل القصة العذرية يوضع فى إطار يجعله موضع التعاطف والحب ، لكن عندما يكون البطل أمويا فإنه يصور بصورة زرية تثير النفور والاحتقار .

فيزيد بن عبد الملك ، الخليفة ، بطل قصة عشق عنيفة ، ولكنها تصوره فى إطار مزر يثير الاشمئزاز ؛ فهو حين يعشق حبابة

يمل تصريف شئون الدولة من أجلها حتى يعتب عليه بنو أمية ويلومونه لوما قاسيا . وهو يعقد حولها مجالس شرابه ومجونه ، ويغنيه معبد فيحمل وسادة على رأسه وينادي «السمك الطرى» ، ويقفز طربا في فسقية أعدها أمام مجلسه وملأها خمرا ؛ وتستكمل القصة عناصرها على النمط العذرى ، فتموت حبابة ، فيرفض يزيد دفنها ثلاثة أيام ، حتى يضج الأمويون من ذلك فيدفنها . ولكنه يعود فينبش قبرها بعد خمسة عشر يوما ، ويقيم على رمتها يقبلها ويرثيها على الرغم من نتنها ؛ ويموت يزيد بعد حبابة بأربعين يوما(٤٥) .

وقد مرت بنا أخبار عشق يزيد لزوجة عبد الله بن سلام القرشى ، وحيلة معاوية فى طلاقها منه ، كما مر شغف معاوية بزوجة الأعرابى ومحاولة إغرائها على عدم الرجوع إلى زوجها .

وتحاول القصة العذرية أن تنال من هيبة معاوية وأن تطعنه فى شرفه ، حين تجعل من أمه هند بنت عتبة شخصية من شخصيات العشق العذرى ، معيدة إلى الأذهان قصة طلاقها من زوجها الأول بسبب عاشقها «مسافر بن عمرو» ، الذى ارتحل إلى النعمان بن المنذر يستعينه فى مهرها . وفى غيبته يتزوجها أبو سفيان فيموت مسافر بن عمرو أسفا عليها حين يعلم خبر زواجها(٤٦) .

ويتعدى الأمر خلفاء بنى أمية إلى عمالهم ؛ إذ تحاول القصة أن تنال منهم وأن تدمغهم بالعار . من ذلك ما أحاطته القصة بالحجاج بن يوسف الثقفى ، حين لم تره محلا لبطولة حادث من حوادث العشق فاتجهت إلى أمه «فريعة بنت همام» فصورتها فى إطار معيب من الصبوة والاغتلام ، حين تجعلها مورد المثل «أدنف من المتمنية» . وتفسر المتمنية بـ«الفريعة بنت همام» ؛ كانت تحت المغيرة بن شعبة فتزوجها يوسف الثقفى فأولدها الحجاج ، وبها يضرب المثل ، فتقول العرب «أصب من المتمنية ، أو أدنف من المتمنية» ، لأنها تمنت خمرا تشربها ولقاء مع نصر بن حجاج فى شعر مشهور :

هل من سبيل إلى خمر فأشربها
أو من سبيل إلى نصر بن حجاج

وقد سمع عمر هذه الأمنية فنفى نصر بن حجاج إلى البصرة من أجل ذلك . وكان نصر أجمل أهل المدينة فى زمانه .

وواضح أن القصة تحاول أن تنال من الحجاج عامل الأمويين الطاغية ، كما حاولت أن تنال من قبل من هيبة معاوية الداهية . وهكذا يأخذ هذا المساق القصصى وجهة نظر هجائية تنفس به البادية الأموية عن مكبوتات صدورها ، انتقاما مما ينالها من الأمويين من أذى وعسف . أما المساق الآخر ، الانطوائى الحزين ، المتوارث من عهود قوة السلطة المركزية وإحكام قبضتها عند قيام له أن يسير فى اتجاه مغاير للمساق الأول الهجائى ؛ إذ تضخمت فيه عناصر الزهد فى المادة ، وإعلاء الرغبات الدنيوية ، أملا فيما عند الله فى الآخرة ، وكان هو البذرة الأولى والبدايات الساذجة التى ستتحول منها القصة العذرية إلى الاتجاه الصوفى فيما بعد(٤٨) .

لقد عاشت البادية يائسة ، ولكنها مع ذلك تتعلق بأمل غامض فى مجىء المهدى الهاشمى الذى سيملأ الأرض عدلا بعد أن ملئت جورا . حتى إذا أتت دولة بنى العباس تفجر الأمل فى النفوس ، واستقبلها الناس ولسان حالهم قول الشاعر :

دونكموها يا بنى هاشم
فجددوا من عهدها الدارسا
فلست من أن تملكوها إلى
مهبط عيسى فيكم ، آيسا

إلا أن الزمن بتطاوله يكشف عن استمرار للسياسة نفسها التى نقمها الناس من بنى أمية ، بل بأشد منها وطأة . ويعبر الشاعر عن ذلك فى إحساس مرير بخيبة الأمل :

إذا نحن خفنا فى زمان عدوكم
وخفناكم ، إن البلاء لراكد(٤٩)

ويصل الناس إلى حالة من اليأس الكامل الأصم ، وتحمل القصة العذرية آثار هذا التحول النفسى فى طوابع محددة :

١ - فتحت تأثير الشعور الدينى لا يستطيع الناس هجاء بنى عم الرسول ؛ ولذلك يذبل المساق الهجائى للقصة العذرية ، بعد محاولات هينة لا تذكر فيها الأسماء صراحة بل يكتفى بقول «وحدثت أن بعض ولد العباس» .

٢ - يدخل عنصر «الجنون» إلى الموروث الأموى ويشيع بكثرة فى الروايات العباسية للقصص القديم .

٣ - يتحول المساق الثانى «الإعلائى الزاهد» برمته فيصير عشقا لله يغلب عليه طابع «الجنون» ؛ إذ يصير هو السمة العامة للمتصوفة «عقلاء المجانين(٥٠)» ؛ تعبيرا صريحا عن الانفصال التام عن قبضة الواقع ، وعن مشاركة المجتمع الذى طبعه الفساد بطابعه . لذلك سوف تشتهر قصة «مجنون ليلى» فى العصر العباسى(٥١) لتحتل مكانة قصة جميل بثينة ، وعروة بن حزام ، وتكون هى العلم المفرد على هذه العلاقة المتسامية ، والقالب الفنى الأصيل للتعبير الصوفى .

صحيح أن بعض مرويات هذا الاتجاه قد اتخذ قالبا لإسقاط وجهة نظر سياسية صريحة ، كالذى يرويه صاحب العقد الفريد

فى قوله عن صوفى ببغداد فى زمن المهدى ، كان يركب قصبته يومين من كل جمعة : «يومى الإثنين والخميس» ، فيتحلق حوله الناس وصبيان المكاتب ، ويصعد تَلا حيث يقيم مشهدا تمثيليا ، يحاسب فيه الخلفاء السابقين ، فيحكم للأربعة الراشدين بالصلاح ، ويأمر أن يذهبوا بهم إلى أعلى عليين . ثم يأمر أن يوقف معاوية فى صفوف الظلمة ، ويحكم على يزيد بأن يوضع فى الدرك الأسفل من النار . ويلقى ببنى أمية واحدا واحدا فى جهنم ، ما عدا عمر بن عبد العزيز . فإذا وصل إلى أبى العباس السفاح ، قال : هل وصلنا إلى بنى العباس ؟ اقذفوا بهم جميعا فى النار[٥٢] .

إلا أن السمة الغالبة على المرويات من أخبار الموسوسين كانت سمة الجنون الذى يلغى الواقع ، ويهيم فى عالم الحب الإلهى المنفصل عن المادة وعن مسيرة المجتمع .

وهكذا يتحول أبطال القصص العذرى لدى الصوفية إلى شخصيات تمثلها ميمونة السوداء المجنونة وعليان الكوفى وصالح الموسوس وسعدون والبهلول ، اللذين تغلب عليهم حالة الوجد والجذب الصوفية ، تطلعا إلى عالم المثال الأسمى ، منفصلة عن مجتمعها ، بل ملغية وجوده إلغاء تاما ، بدلا من الدخول ضده فى خصومة ، كما كان الحال لدى العشاق العذريين .

• الهوامش

(١) هذه الدراسة استعادة وتطوير لمدارسات بين أستاذى الدكتور إبراهيم عبد الرحمن وبينى ، أخذت فيها عنه الكثير مما لم يضمنه كتبه ، ومن خلالها نضجت فى ذهنى الرؤية المتكاملة للاتجاهات الشعرية فى البادية فى أثناء العصر الأموى ، أما ما تضمنته الكتب فسوف أشير إليه فى مواضعه . وقد رأيت أن أنبه إلى هذا التزاما بالأمانة العلمية ونزاهة البحث .

(٢) على سبيل المثال : قديماً : فضلاً عن أغانى أبى الفرج الأصفهانى فى كثير من أجزائه راجع : ابن حزم فى : طوق الحمامة فى الألفة والألاف ، وابن داود الأصفهانى : الزهرة ، وداود الأنطاكى : تزيين الأسواق فى أخبار العشاق ، كذلك فالأبشيهى فى المستطرف من كل فن مستظرف يعقد فصلاً باسم من مات بالحب (جـ ١٦٧/٢) ، والنويرى فى نهاية الأرب يعقد فصلاً كذلك بعنوان « من قتله العشق » (جـ ١٨٤/٢) . الخ الخ .
وحديثا :
الدكتور محمد غنيمى هلال : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية والدكتور عبد الحميد إبراهيم : قصص العشاق النثرية فى العصر الأموى . وأغناطيوس كراتشكوفسكى فى كتابه : دراسات فى تاريخ الأدب العربى يعقد فصلاً لتحقيق قصة المجنون ، والدكتور طه حسين يعالج القضية فى قسط وافر من حديث الأربعاء ، والدكتور عبد القادر القط فى كتابه : فى الشعر الإسلامى والأموى ، والدكتور إبراهيم عبد الرحمن فى : دراسات مقارنة ، والدكتور شكرى فيصل فى : تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام ، والدكتور شوقى ضيف فى : التطور والتجديد فى الشعر الأموى .

(٣) للإفاضة فى ذلك راجع :
الدكتور عبد الحميد إبراهيم : قصص العشاق النثرية فى العصر الأموى : دار الفكر الحديث للطباعة والنشر – القاهرة . فى أكثر من موضع وبخاصة : الفصل الأول من الباب الثانى ص ١٧٢ - ١٩٦ .

(٤) أغناطيوس كراتشكوفسكي : دراسات فى تاريخ الأدب العربى : دار النشر وعلم ، موسكو (١٩٦٥) حيث يرى فى ص ٢١٩ - ٢٢١ أن كثيراً من شعر الشعراء قد تداخل فى شعر المجنون ونسب إليه ، بل قد نحله الوالبى - راوى قصته - شعراً ساذجاً متهافتاً ، وأن القصيدة اليائية المشهورة قد زادت باطراد مع الزمن : فمقتطفاتها فى الأغانى لا تزيد عن ٣٠ بيتاً ، وهى فى كتاب الوالبى ٧٠ بيتاً ، وفى إحدى مخطوطات الآستانة تبلغ ١٧٤ بيتاً ، أما فى مخطوط معهد الاستشراق بموسكو فقد بلغت ٦٨٦ بيتاً . راجع كذلك : الدكتور عبد القادر القط : فى الشعر الإسلامى والأموى : دار النهضة العربية بيروت ١٩٧٥ . حيث رصد بعض نماذج هذا الشعر المتداخل بين قيس وتوبة وابن ذريح ونصيب وقيس بن الحدادية ص ١٣٧ ، ١٤٢ - ١٤٣ . ولقد سبق أبو الفرج الأصفهانى بالتنبيه إلى هذه الحقيقة فى قوله : « وأنا أذكر مما وقع لى من أخباره ، متبرئاً من العهدة فيها ، فإن أكثر أشعاره ينسبها بعض الرواة إلى غيره ، وينسبها من حكيت عنه إليه » . راجع الأغانى ط . دار الكتب ١٠/٢ .

(٥) طه حسين : حديث الأربعاء : ١٩٣/١ وما بعدها . دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ١٩٧٣ .

(٦) شكرى فيصل : تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام . ص ٢٨٤- ٢٨٥ . ط ٤ دار العلم للملايين ، بيروت .

(٧) التوبة ٩٧ .

(٨) أما الاستقرار الذى يتصوره الدكتور فيصل فقد كان وهماً صرفاً ؛ إذ لم تحفل حياة دولة بانتفاضات وثورات كما حفل تاريخ الدولة الأموية ، حتى مادت الأرض تحتها ولم تعمر ما يعمره رجل أنسىء له فى أجله بعض إنساء .

(٩) د . عبد القادر القط : فى الشعر الإسلامى والأموى : ص ١٣٤ . دار النهضة العربية ، بيروت ١٩٧٥ .

(١٠) طه حسين : نفسه ، ١٧٩/١ .

(١١) د . عبد القادر القط : نفسه ص ١٠٩ .

(١٢) الدكتور محمد غنيمى هلال : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية . ص ٨ ، ٣٨ ، ٩٥ . دار نهضة مصر ١٩٧٦ .

(١٣) الدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد : دراسات مقارنة ص ١٣١ . مكتبة الشباب ١٩٧٥ .

(١٤) السابق ص ٢٠٦ .

(١٥) لا تختلف فى ذلك قصتا جميل بثينة وكثير عزة ، عن قصة المجنون حتى لو اعتبرناها مخترعة من أساسها ؛ ففى قصة جميل عناصر مخترعة تميل بها للنمط العام ، كما سنرى فى التحليل الذى ستقوم به لموتيفات القصة العذرية ، ولو أن أستاذنا الدكتور إبراهيم عبد الرحمن لا يسلك جميلاً وكثيراً فى سلك العذريين . راجع ص ١٣٢ من المرجع السابق .

(١٦) ابن قتيبة الدينورى : الشعر والشعراء : تحقيق أحمد شاكر ص ٢١٠ . دار المعارف ١٩٦٦ .

(١٧) أبو الفرج الأصفهانى : الأغانى ١٠/٢ ، ١١ ط . دار الكتب . وهى أيضاً فى : داود الأنطاكى : تزيين الأسواق فى أخبار العشاق - ٩٧/١ . دار حمد ومحيو . بيروت : ١٩٧٢ . باختلاف يسير فى الألفاظ .

(١٨) الأغانى : ٧٦/٢ .

(١٩) راجع هذه الشخصيات فى تزيين الأسواق ص ١٢٩ ، ١٦٧ ، ١٩٤ ، ١٥٠ ، ١٧٠ ، ٢٨٣ . وكثير منها فى الأغانى ونهاية الأرب ، والمستطرف . كذلك فى الشعر والشعراء ترجمات لبعض الشعراء منهم .

(٢٠) نفسه ١٦٤ .

(٢١) نفسه ٢٤٠ .

(٢٢) شهاب الدين النويرى : نهاية الأرب ١٨٠/٩ - نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب ، المؤسسة المصرية العامة . بدون تاريخ .

(٢٣) نفسه ١٥٦/٢ وما بعدها .

(٢٤) تزيين الأسواق ٢٦١ .

(٢٥) نفسه ١٥٣ .

(٢٦) هذه الرواية فى تزيين الأسواق ٨٣ وما بعدها . وفى روايات أخرى نرى أن الذى سعى فى ردها هو عبد الله بن جعفر بن أبى طالب ، وهو ابن عم الحسين على أية حال .

(٢٧) نهاية الأرب ١٨٠/٩ . وما بعدها .

(٢٨) تزيين الأسواق : ٢٦٣ . ونهاية الأرب ١٨٨/٢ .

(٢٩) راجع هذه النهايات فى نهاية الأرب جـ٢ تحت عنوان : من قتله العشق ص ١٨٤ وما بعدها ، وفى المستطرف ١٥٩/٢ وما بعدها . وفى معظم قصص تزيين الأسواق .

(٣٠) تزيين الأسواق ٧٢ - ٧٣ .

(٣١) الأبشيهى : المستطرف من كل فن مستظرف ١٦٩/٢ - ١٧٠ ط المكتبة التجارية . مصر ١٣٠٨هـ .

(٣٢) يرفض طه حسين فى كتابه السابق أن يكون هذا التقليد سائداً فى البادية . راجع ص ١٨٤ ، ويتابعه على ذلك الدكتور شوقى ضيف فيقول « إنهم زعموا أنه كان من تقاليد العرب أن لا يزوجوا فتياتهم ممن يتغزلون بهن ، لما يجلبه لهن من فضيحة بين العرب . وهو تقليد لم يعرف فى جاهلية ولا إسلام » راجع : العصر الإسلامى ط ٦ . دار المعارف بمصر .

(٣٣) الشعر والشعراء ٧٦١ . وهو فى عيون الأخبار لابن قتيبة أيضاً ١١٥/٢ باختلاف يسير فى الألفاظ . راجع ط دار الكتب المصرية ١٩٣٠ . والأبيات قبلها للكميت بن زيد الأسدى شاعر العلويين . راجع الأغانى ١٤/١٧ ط دار الكتب .

(٣٤) بعد جهود الدكاترة غنيمى هلال ومحمد مندور وعز الدين إسماعيل فى التعريف بالمذاهب الأدبية الأوروبية ما يزال الفرق بين الرمز والرمزية غائماً فى أذهان بعض الناس . فالرمز : يعنى المقابل أو البديل أو المعادل معروف حتى فى الشعائر البدائية ، وهو واضح فى الشعر الصوفى حيث ترمز ليلى إلى الذات أو الحضرة الإلهية ، وقد يستخدم للتعبير فى عهود الطغيان السياسى للتعمية أو ما يسمى بالكاموفلاج . أما الرمزية : فهى حركة أدبية وشعرية فرنسية بدأت ١٨٧٠ وبلغت أوجها ١٨٨٦ ، وانحسرت منذ ١٩٠٠ ، وقامت أساساً فى مواجهة الواقعية الطبيعية والبرناسية ، ومن مؤسسيها « ستيفان مالارميه » وجان - أرتور رامبو » « وبول فيرلين » ، الذى يعرفها بقوله : « إنها روحانية فنية ترى التوافقات بين المرئيات وغير المرئيات » وقد انحسرت منذ بداية القرن العشرين وحلت محلها الدادية على يد تريستان تزارا (المنشور الدادى ١٩١٨) ، والسيريالية على يد أندريه بريتون(المنشور السيريالى الأول ١٩٢٤

والثانى ١٩٣٠) ، وغيرهما من المدارس الحديثة .

ويقترح الدكتور غنيمى هلال – وهو محق – لعدم الخلط بين المفهومين أن تسمى بالمدرسة الإيحائية ؛ حيث إنها تتخذ من الجدة فى التعبير اللغوى وسيلتها إلى الإيحاء لا التصريح ؛ لذلك فهى تعتمد الغموض الموحى ، وتعتمد على تراسل الحواس فتعبر عن المرئيات بالمسموعات ، وعن المسموعات بالمشمومات ، وهكذا ، التماساً لجدة التعبير وإثارة الإيحاء .

راجع : الدكتور غنيمى هلال فى : النقد الأدبى الحديث ، والدكتور محمد مندور فى : الأدب ومذاهبه . والدكتور عز الدين إسماعيل فى الأدب وفنونه وفى : الشعر العربى المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والموضوعية .

(٣٥) الأغانى ج ٢ ط دار الكتب .

(٣٦) الأغانى : ٧/٢ ط دار الكتب .

(٣٧) نفسه ص ٣٩ .

(٣٨) الأغانى ٢٨٥/٨ ط دار الشعب .

(٣٩) د . عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ص ١٣٨ ، دار الكاتب العربى . القاهرة ١٩٦٧ .

(٤٠) عبد القادر البغدادى : خزانة الأدب ٢١٤/٣ . تحقيق عبد السلام هارون . دار الكاتب العربى ١٩٦٧ .

(٤١) نفسه ٢١٦ .

(٤٢) نفسه ١٤٤ .

(٤٣) يروى صاحب الأغانى أن عمر كان يعارض جميلا . راجع ١٢٧/١ ط دار الكتب .

(٤٤) راجع تزيين الأسواق ٢٨٣/١ . وللتفصيل فى الدراسة راجع حديث الأربعاء ص ٢٣٦ – ٢٤٣ .

(٤٥) القصة شائعة فى المراجع القديمة ؛ راجعها لدى المسعودى فى مروج الذهب ١٩٨/٣ ط دار الأندلس بيروت ١٩٧٣ ، وفى تزيين الأسواق ٢٣١ وما بعدها ، وإليها يشير أبو حمزة الشارى فى خطبته المشهورة بالمدينة إذ يقول : « أقعد حبابة عن يمينه ، وسلامة عن يساره ، تغنيانه بمزامير الشيطان ، حتى إذا تمكن السكر منه قال « ألا أطير » ، نعم ، فطر إلى حر جهنم » راجع ذلك فى العقد الفريد ٢٠٧/٤ لأحمد ابن عبد ربه بتحقيق محمد سعيد العريان . نسخة مصورة عن طبعة المكتبة التجارية بمصر ١٩٥٣ . نشر دار الفكر ، بيروت ، لبنان .

(٤٦) هى شائعة كذلك . راجع طرفاً منها فى الأغانى ٢٤٧/٢٢ ط دار الكتب .

(٤٧) مجمع أمثال الميدانى ٥٧٤/١ ، وتزيين الأسواق ٣٨٠ والمستطرف ١٦٤/٢ .

(٤٨) د . محمد غنيمى هلال : السابق ، الفصل الثانى من الباب الثالث ص ١٩٣ – ٢٢٦ .

(٤٩) البيت للمستهل بن الكميت بن زيد شاعر الهاشميين يقوله لأبى جعفر المنصور . راجع الأغانى ٢٦/١٧ ط دار الكتب . أما الأبيات السابقة عليه فللسيد الحميرى الشيعى .

(٥٠) د . غنيمى هلال . نفسه ص ص ٨٧ – ٩٢ .

(*) راجع كراتشكوفسكى : السابق : ٢١٣ : ٢٢٣ . لا يحتمل الموضوع تفصيلاً فى القصة لدى المتصوفة ، لأنه يهدف فى الأساس إلى بحث السمات الشعبية فى القصة العذرية . والعبارة المشار إليها هى عبارة محيى الدين بن عربى فى « ترجمان الأشواق » ، توسع عبد الرحمن جامى فى تطويرها وفلسفتها . راجع د . غنيمى هلال . السابق . ص ٢٦٦ .

(٥١) راجع كراتشكوفسكى: السابق : ٢١٣ – ٢٢٣ .

(٥٢) العقد الفريد ١٩٨/٤ .

ظواهر أسلوبيّة في شعر المتنبّى

عبده بدوى

يعد كل شىء فى المتنبى فريدا فى بابه ؛ فهو من ميلاده إلى موته عاش حياة عريضة أشبه ما تكون بقصة محكمة مثيرة للخيال ، وقادرة على التجول فى كل العصور . وهو فى ضوء هذا يكون أنموذجا متفردا بين الشعراء ؛ ذلك لأنه خرج يطلب بالشعر الملك ، فكان أن أصبح ملكا على الشعر لا ملكا على الناس . ومن هنا عاش المتنبى بين التوتر والسجن والخطر والكيد والهجرة ؛ فقد جرّ عليه الشعر الكثير . وكان فيما جره القتل البائس الحزين ؛ ولكنه عرف كيف يقوم من الموت ، ثم يتجول فى كل العصور ، لا كالنسيم - على عادة الكثير من الشعراء - ولكن كالعواصف التى لا تتمسح بأشجار الكون ، بل تقتلعها اقتلاعا . المهم أنه ظل دائما يخلق حوله أعداء وأنصارا[1] ؛ ذلك لأنه عرف كيف يوائم بين نفسه المحتدمة وبين ثقافة عصره التى كانت مزيجا ذكيا من عدة حضارات ؛ ولأنه عرف كيف يفيد من هذا كله ، بحيث ينطبق عليه القول بأنه كان شاعرا يتفلسف[2] ؛ وأنه من خلال شعره قد تفجّرتْ عبقريّةُ اللغة العربية ، ووصلت إلى المدى الأسمى الذى يمكن أن تقدمه اللغة ؛ بل يمكن القول بأنه عرف كيف يخاطب القارىء العربى بالطريقة التى ترتضيها مسيرة الحضارة فى مجملها ، والتى نعنى بها البساطة والحيوية ، قبل أن يقوم اتجاه أبى تمّام بانحناءة خطرة فى هذا المجال . صحيح أن البحترى حاول تصحيح مسيرة أستاذه أبى تمام ، ولكن الذى حسم الموقف كان المتنبى . المهم أن المتنبى لم يكن يتراجع فى مسيرته ؛ فهو قبل الوصول إلى سيف الدولة كان قد ملأ الجو حولهُ ضجّة بحيث انعقدت الأبصار عليه . وحين تغنى عند سيف الدولة بالرّوميات وبالأمجاد العربية وصل إلى القمة . وفى مصر - والمناخ غير المناخ - وصل إلى قمة تختلف طبيعتها عن القمة الأولى . وفى فارس وصل إلى قمة رابعة تختلف عن الأولى والثانية والثالثة . فهو فى الأولى كان يجرّب باقتدار ؛ وهو فى الثانية كان قد سكر بالمجد الذى وصل إليه ؛ وهو فى الثالثة كانت عيناه على الأمل الذى وُعد به ؛ وهو فى الأخيرة رغب فى أن يغنى غناء صافيا للحياة (واليأس إحدى الراحتين) ، وأن ينتمى إليه العالم لا أن ينتمى إلى رجال فى هذا العالم . . ولكنه لم يكمل أغنيته ؛ فقد قتل وهو قادر على العطاء . وأخيراً فإنه إذا كان قد قال : الشعر على قدر البقاع[3] ؛ فإنه يمكن القول بأن الشعر على قدر النفس !

لقد كان هناك من تعرض لعوامل خلود المتنبى ؛ فذكر أن السبب فى ذلك يرجع إلى أنه أقوى الشعراء انفعالا ، وأحدّهم عاطفة ، وأنه أبعدهم تفكيرا وأسدّهم رأيا ، وأنه أكثرهم ضربا للحكمة والمثل ، بالإضافة إلى أنه أشدهم اتصالا بالنفس الإنسانية فى كافة حالاتها[4] . وهناك من أرجع عوامل خلوده

إلى غزله بالأعرابيات ، وغلبة التشاؤم والحزن على شعره ، والغناء الحار للبطولة ، وضربه الحكم والأمثال ، بالإضافة إلى حسن تعبيره عن طموحه واعتداده بنفسه[٥] . . ونحن بدورنا نرجع هذه العوامل إلى أنه كان ثائراً يعرف عصره – ضعفا وقوة – ويغتربُ عنه ، وفى الوقت نفسه كان يعرف قدراته ويعلى من قيمة الشعر ، ويتعامل مع غير المادى ، ويحسن التعبير عن قضايا إنسانية كبيرة متجددة .

٢

وما يهمنا هنا هو تعرف بعض خصائص التعبير عنده . والبحث لن يسير فى مسارات مجهولة ؛ ذلك لأن المتنبى أحسن إلى نفسه حين جمع بنفسه ديوانه ، ورتّبه وشرح بعض أبياته ، وأسمعه لخلصائه . ثم إن ديوانه قد رواه ثقاة كثيرون ، منهم ابن جنى ، وعلى بن حمزة البصرى ، وأبو زكريا التبريزى ، وعبد القاهر الجرجانى ، وأبو البقاء العكبرى ، والقاضى الجرجانى . . الخ،ونخصّ هنا بالذكر دور أبى العلاء المعرى فى : اللامع العزيزى ، ومعْجز أحمد . ولعل الذى جعل لديوانه هذا «الإحكام» أنه كانت هناك حلقات يدرّس فيها شعره (وكانت منها حلقة شهيرة فى جامع عمرو بن العاص) ، كما كانت هناك حلقات تعقد للغضّ من شعره ، على نحو ما نعرف من حلقة ابن وكيع الذى كان يفعل ما يفعل إرضاء لابن حِنْزابة وزير كافور . المهم أنه أصبح للمتنبى أدب خاص به ، وأنه اهتم به أكثر مما اهتم بأى شاعر فى العربية .

***

فى مطلع أسلوبياته التى نهتم بها ما يسمى ببراعة الاستهلال ؛ فمن المعروف أن العرب يهتمون بهذا النوع من البراعة إلى حد قول الصاحب «إن أول ما يحتاج إليه فى الشعر حسن المطالع والمقاطع»[٦] . ويسوغ ابن رشيق هذا بقوله «لأن حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطية النجاح . . والشعر قفل أوله مفتاح ، فينبغى للشاعر أن يجود ابتداء شعره ؛ لأنه أول ما يقرع السمع ، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة ، وليجعله حلوا سهلا وفخما جزلا»[٧] . ومثل هذا جاء فى الوساطة[٨] . . ومما لا شك فيه أن هناك مطالع قد سلمت للشاعر ، ولن يخطئها القارىء فى ديوانه ؛ ولكن الشىء الواضح هنا أن المتنبى لم يكن يحسن المطالع عادة ؛ فله مقاطع رديئة تشبه وأمثالها بما يقوله العامة «وأول الدنّ دردىّ»[٩] . وقد تنبه ابن رشيق لشىء من هذا حين ذكر أن بعض مطالعه يحتاج إلى مفسر كالأصمعى ؛ وأنه يفعل ذلك ثقة بنفسه وإغرابا على الناس[١٠] . ونحن لا ننسى قول الصاحب بن عباد عن مطلعه :

أراع كذا كل الملوك همام
وسح له رسل الملوك غمام

«إنه يفتح طرق الكرب ، ويغلق أبواب القلب»[١١] . ونحن نرى أن الأمر يتصل بشخصيّة المتنبى ؛ فهو لم يكن سهلا و «مستأنسا» حتى ترق مطالعه ؛ ثم إنه لم يكن يعبأ كثيراً بمن يسمع ، بل إن الطبيعة الشعرية عنده تكون فى أول أمرها غامضة ومستعصية إلى حد ما ، ثم تتكشف التجربة بعد ذلك بأكثر من لحظة تنوير ، كما أنه فى بعض مطالعه لم يكن يقصد إلا تهيئة الجوّ لموسيقى القصيدة ، بل إننا نحس أنه يريد أن يتعالى على المستمعين ، وأن يرفعهم إليه ، وذلك بأن يلقى إليهم ما يحير ويثير ، فهو يريد أن يفزع فى أول الأمر آذانهم وأفهامهم ، ثم يتصدق عليهم بعد ذلك بالْفَهْم . ثم إن طبيعة قصائده ، وبناءها التشكيلى ، وموسيقاها المحتدمة ، تتنافى إلى حد ما مع تلك الصور الجمالية المبتسمة التى رسمها النقاد للافتتاحيات البارعة . ومن زاوية أخرى يمكن القول بأنه لم يكن يستعطف أسماع الحضور ويستميلهم إلى الإصغاء – على حد تعبير صاحب الوساطة – وإنما كان يتحدّاهم .

ثم إنه كان عجلا فى المقدمة ، فكان يذكر تشبيبا شبيها بمحور القصيدة – ولعل وراء ذلك أنه لم يكن خالصا للحب – ثم يفعل مثل هذا الحديث عن الرحلة – ولعل وراء ذلك ما عنده من كبرياء وترفع عن ذكر ألوان المتاعب والهوان التى تذكر عادة فى هذا المجال – بل إنه قد يعجل إلى الممدوح فيمدحه دون مقدمات ، كما فى مدحه لبدر بن عمار فى قصيدته الدّالية ، وكما فى رائيته التى يمدح فيها على بن أحمد بن عامر :

أطاعِنُ خَيْلاً من فوارسها الدَّهْرُ
وحيداً وما قولى كذا ومعى الصَّبْرُ

وكما فى بائيته التى مدح بها سيف الدولة ، والتى استعطفه فيها على بنى كلاب . ثم إذا جئنا لما يسمى «بحسن التخلص» الذى يأخذ به المتنبى ، وما يسمى «بالاقتضاب» الذى يأخذ به البحترى ، فإننا نجد أن المتنبى يؤثر حسن التخلص على الاقتضاب . وقد يقال إنهما كان يجب أن يتبادلا المواقف ، لسلاسة البحترى وجهامة المتنبى ؛ ولكن بدراسة الاقتضاب عند البحترى يظهر أنه زخرفى ومتلائم مع صنعته ، أما المتنبى فقد آثر حسن التخلص لأنه يعكس محاولاته العنيفة – والمحفوفة بالخطر – لعالم التقارب بين نفسه التى يحس حرية فى التعبير عنها ، وعالم الممدوح الذى لا يحب أن يذوب فيه ، وإن كنا نستثنى من هذا أكثر شعره فى سيف الدولة ، الذى لم يكن أكثر من قناع له ؛ فقد كان بينهما الكثير من المشابه ، كالسّن ، والحماسة للعروبة ، وللتشيع ، ولكثير من ضروب الحياة .

ولعل مما يزيد ذلك أن الشاعر قد غير أسلوب «حسن التخلص» فى القصائد التى وجد فيها الطريق مفتوحا بينه وبين الممدوح ، على نحو ما نعرف من نونيته فى عضد الدولة «مغانى الشعب طيبا فى المغانى» ، ولاميّته فى سيف الدولة «ليالى بعد الظاعنين شكول» . ومثل هذا يمكن قوله فى بائيته فى كافور(١٢) .

ومن الملاحظ أن المتنبى إذا كان يبدأ غامضا ومثيرا للأذن والخيال لما سبق أن ذكرنا ، فإنه بعد ذلك يكون واضحا وسافرا كل السفور ؛ فهو لا يومى إلى حاجته ، بل يصرح بها عند الممدوح .

قالوا : هجرت إليه الغيث قلت لهم :
إلى غيوث يديه والشآبيب
إلى الذى تهب الدولات راحته
ولا يمنّ على آثار موهوب

وهو يخاصم كثيرين من شعراء عصره ، ويدمغهم بقسوة :

أرى المتشاعرين غروا بذمى
ومن ذا يحمد الدّاء العضالا
ومن يكُ ذا فم مُرّ مريض
يجد مُرّاً به الماء الزلالا

وهو يجهر لأمته بالقول الغليظ :

ما مقامى بأرض نخلة إلاّ
كمقام المسيح بين اليهود

أنا فى أمة - تداركها الله غريب كصالح فى ثمود

وهو شديد السخرية بالسود(١٣) وبالأعاجم . وما نريد أن نؤكده - أسلوبيا - هو أنه يبدأ غامضا لينتهى واضحا ، وأن اللغة والسياق يتعاونان تعاونا وثيقا مع الغموض ومع الوضوح ؛ فهو يبدأ مستعليا ومنفصلا عن الناس ، ثم ينتهى إلى خصيصة من خصائص الأسلوب البدوى هى الوضوح . وفى الوقت نفسه لا ننسى أن نذكر أنه كان يخرج على نظام المطالع ، بل قد أعلن ثورته عليه فى قوله :

إذا كان مدح فالنسيب المقدم
أكل فصيح قال شعرا متيم ؟

٤

إذا كان لابد من وقفة أسلوبية عند ألفاظه فى ظلال السياق ، فإننا نلاحظ عليها بصفة عامة ما يسمى بعنصر الجزالة الملتحم تماما بالمضمون ، وفى الوقت نفسه لا نعدم أن نجد عنده بعض الألفاظ التى لا تتوافق مع اللغة وقوانينها ، ومع طبيعة التجربة ؛ فنحن نجد صعوبة فى تجرع ما يقوله فى الغزل :

بانوا بخرعوبة لها كفل
يكاد عند القيام يقعدها
ربحلة أسمرٌ مقبلها
سبحلة أبيض مجردها(١٤)

فمع التناقض فى الأوصاف ، وتراكمها ، ومع جمالية الصورة التى يريد رسمها ، تقعد هذه الألفاظ النائتة بالقصيدة . وكذلك نجد ضيقا بقوله فى بدر بن عمار :

لم تبق إلا قليلُ عافية
قدوفَدَتْ تجتديكَ هاالعِلَلُ

وهو قد يشغل نفسه بهذا النوع الفارغ من المهارات الذى يتمثل فى التقطيع اللفظى :

لامة ، فاضة ، أضاة ، دلاص
أحكمت نسجها يدا داود

(و)
العارضُ المتنُ ابن العارض المتن ابْـ
ـن العارض المتن ابن العارض المتنِ

(و)
عِشِ ، ابْقَ ، اسمُ ، سُدْ ، قُدْ ، جُدْ ، مُرِ ، انْهَ ، رِفِ ، اسْرِ ، نَلْ

(و)
غِظِ ، ارْمِ ، صِبْ ، احْمِ ، اغْزُ ، اسْبِ ، رُعْ ، زَعْ ، دِلِ ، اثْنِ ، نُلْ

وهو قد يقع فى أسر لفظ ضاغط كقوله :

مبيتى من دمشق على فراش
حشاه لى بحر حشاى حاش

وهو قد يقع فى التكرار لغير ما يحسن له التكرار ؛ كالتوكيد والتلذذ ، فيقول :

وحمدان حمدون ، وحمدون حارث
وحارث لقمان ، ولقمان راشد

ولقد كان الصاحب بن عباد يسخر من هذا بقوله : إنه من الحكمة التى ذخرها أفلاطون وأرسطوطاليس لهذا الخلف الصالح . ومن كلامه عنه : أنه ربما يأتى بالفقرة الغراء مشفوعة بالكلمة العوراء(١٥) ، وقد يزيد قبح التكرار حين يقع بغير فَصْل كقوله :

قبيل أنت أنت وأنت منهم
وجدك بشر الملك الهمام

كما يقبح التكرار فى حروف الربط كقوله :

وشوق كالتّوقّد فى فؤادٍ
كجمرٍ فى جوانح ، كالمحاسن

ومما يتصل باللفظة عنده اهتمامه «بالتصغير» . وقد تنبه لهذا أبو العلاء فى رسالته إلى ابن القارح فقال : إنها عادة عنده صارت كالطبع . وقد تلقف العقاد هذا وذكر أنها من الطبع وفيها ترجمة عنه ، ومجاراة لنوازعه ؛ فهو كان يستكثر نفسه على الشعر ، ويرى أنه خلق للملك ، وهو كان يشعر شعور العظماء ، ويقيس بمقاييسهم ، وكان مطبوعا على غرار رجال المطامع ، ولكن فى داخل نفسه لا فى ظاهر عمله ، كان له فى خلقه وتفكيره استعداد عظماء الأعمال ولكن بغير أداة العظمة ، فخرجت عظمته هذه فى عالم الفنون ولم تخرج فى عالم الحوادث . وأظهر مظاهر شعوره بالعظمة فى سمات شعره المبالغة فى التهويل ، والتضخيم من جهة ، وهذا الولع بالتصغير من جهة أخرى» . وقد رد الدكتور محمد مندور على العقاد بأنه لا يظن أن التصغير جاء فى شعر المتنبى لتكبره وإنما هو أداة معروفة لكل الشعراء فى الهجاء ؛ فليست هناك رابطة تلازم بين التكبير والتصغير[18] ، ورد العقاد بأن التصغير ليس لصيقا بكل هجاء ، وأن المتنبى ليس من الهجائين المشهورين ، فكثرته ترجع إلى خلائقه الشخصية .

ثم إن هناك تلك الدراسة المهمة التى أدارها الدكتور شكرى عياد حول صيغة التفضيل فى شعر المتنبى ، وكيف أنها كانت لازمة فى أوائل قصائده ثم قلل من هذه الظاهرة بعد ذلك ، وكيف أن هذه الصيغة كانت تقترن عنده فى كثير من الأحيان بالحكمة . والذى يبدو أن الجامع بين الظواهر الثلاث هو «التجريد» . فالحكمة تقوم على التجريد ؛ والمطلع ينطوى على قدر كبير منه لأنه يتوخى أن يحدث فيه نوعا من المفاجأة العقلية . وإذا كان ما يجمع بينها جميعا هو التجريد فإنه يجمع بينها كذلك القرب من «المطلق» ، والتعلق بالمستحيل[19] .

وعلى كل فألفاظ المتنبى الغزيرة والمنحوتة فى الوقت نفسه بدقة وإيجاز قد أثارت الكثيرين . فابن جنى — راويته وصديقه وشارحُهُ — يلاحظ عليه الإكثار من ذا ومن «ذى» . وحين يقول المتنبىّ مجادلا ، هذا شعر لم يعمل فى وقت واحد ، يقول له : صدقت ، إلا أن المادة واحدة[20] . وقد تنبه منذ وقت بعيد صاحب الوساطة إلى ضعف «ذا» الإشارية[21] ، وإلى أنها تدل على التكلف ، مع اعترافه بأنها قد تجد مكانا فى الشعر يليق بها . ومهما يكن من شىء فإنها تدل على التعالى على الناس . ونحن فى حياتنا قد نستعملها حين لا نحب تسمية أحد ، وحين تدل على إنسان .

ولعل هذا يسوقنا إلى عدم «المواءمة» بين الشكل والمضمون ، فهو لم يكن يوائم بين الأشياء بعضها وبعض ، وإنما كان يوائم بين نفسه البدوية الغاضبة والأشياء التى يقول فيها الشعر ؛ فهو يقول لابن العميد الذى كتب له رسالة — وكأنه يتحدث عن نفسه :

إذا سمع الناس ألفاظه
خلقن له فى القلوب الحسد
فقلت — وقد فرس الناطقين —
كذا يفعل الأسد بن الأسد

ولهذا قال الواحدى أحد شراحه : وأى موضع للإخراق والإبراق والفرس فى وصف الألفاظ والكتب ؟! وهو مثلا حين يعزى سيف الدولة فى عبده يماك التركى يقول :

لأبقى يماك فى حشاى صبابة
إلى كل تركى النجار جليب
وما كل وجه أبيض بمبارك
ولا كل جفن ضيق بنجيب

فمن تاريخه نعرف كرهه للأعاجم ، وحسرته على تسللهم إلى المناصب ، ومن هنا نراه يقذف من أتون تلك الكراهية كلمات مثل جليب ، وضيق الجفن ، وهو قد يصدم المحبوب حين يقول فيه :

تفرّد بالأحكام فى أهل الهوى
فأنت جميل الخلق مستحسن الكذب

وكذكره فى رثاء أخت سيف الدولة الفم والأسنان والمفرق والفؤاد الملتهب . ولعل هذا يؤكد ما ذكر من أنه كان يحبها[22] .

ووراء ذلك أنه ممتلىء بتراثه ، وممتلىء بنفسه أكثر من موضوعه ، وأنه مشغول بالجليل عن الجميل ، وبالجزل عن الرقيق ، وبالصلابة عن السيولة ، فهو ناقد أساسا لما يسمى بالرهافة ، ولهذا الضعف الانسانى الجميل . ولعل هذا كان وراء قصوره فى الغزل وفى الرثاء .. ثم أخيرا لعل وراء تعقيده ، وغموضه — فى بعض الأحيان — الانهزام المتكرر ، واستحالة الأمل ، وقلة نصيبه من الخيال ؛ فاعتماده على العقل كان يدخله فى المتاهات ، وكان يقلل من تشابيهه الحسية[23] .

وعلى كل فما أكثر الذين تعقبوا ألفاظه وتراكيبه ، ووجدوا عنده ما يسمى بالضرورة الشعرية ، وميله إلى مذهب أهل الكوفة حين أتى باسم إنّ نكرة :

فمن يكذّب مدع لك فوق ذا
والله يشهد أنّ حقا ما ادعى

وحين عطف من غير فاصل كلمة «بنوه» على الفاعل المستتر فى كلمة مضى :

مضى وبنوه وانفردتُ بفضلهم
وألفٌ اذا جمعت واحد فرد

ثم إنه كان يقع فى كثرة الحشو ، والتضمين ، وقبح الاستعارة وخفاء الكناية ، بالإضافة إلى الإيجاز المُخِل ، وسوء المطابقة ، والسطحية ، والتعامل مع بعض مصطلحات المتصوّفة والفلاسفة من غير صهرها فى التجربة .

ولقد كان من الطبيعى أن يقول الثعالبى «وقد ألفت الكتب فى تفسيره ، وحل مشكلة عويصه ، وكثرت الدّفاتر على ذكر جيده ورديئه ، وتكلم الأفاضل فى الوساطة بينه وبين خصومه ، والإفصاح عن أبكار كلامه وعونه ، وتفرقوا فرقا فى مدحه ، والقدح فيه والنّضح عنه ، والتعصب له وعليه »[٢٤].ولعله يجىء فى مقدمتها كتاب شرح مشكل أبيات المتنبى لأبى الحسن على بن اسماعيل بن سيده الذى صدر أخيراً بتحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين .

ما نريد أن نؤكده أنه كان وراء كل ذلك أن المتنبى كان يوائم بين ما فى نفسه وبين الأشياء ، وأن هذه المواءمة كانت تعطى الألفاظ نوعا من التضاد ، والحركة المترددة بين النفس والأشياء ، ولو كان قد وامم بين الأشياء والأشياء لبردت الألفاظ عنده ، ولما كان له هذا النوع من الفَرادة والخصوصية . وهو يعبر عن هذا الجانب تعبيرا جيدا فى قوله قبيل مغادرته مصر :

وإنى لنجمٌ تهتدى صحبتى به
إذا حال منْ دون النجوم سحاب
غنى عن الأوطان ! لا يستخفنى
إلى بلد سافرت عنه إياب
وعن ذَمَلان العيس ، إن سامحت به
وإلا ففى أكوارهن عقاب
وأصْدى . . فلا أبدى إلى الماء حاجة
وللشمس فوق اليعملات لعاب
وللسرّ منى موضع لا يناله
نديم ، ولا يفضى إليه شراب
وللخود منى ساعة ، ثم بيننا
فلاة ، إلى غير اللقاء تجاب

. . . المهم أنه خرج على خصائص الأسلوب المتعارف عليها ، والمتمثلة أساسا فى الصحة والوضوح والدقة ؛ فهو هنا يقيم جدلا بين الشىء ونقيضه ، ويتحدث بمفهوم المخالفة ، وينجح فى الكشف عن علاقات جديدة بينه وبين الأشياء . فهو يستجد طريقة محكومة به شخصيا قبل أن تكون محكومة بقوانين اللغة وأعراف الناطقين بها . صحيح أنه تعامل مع عناصر عربية صحراوية غزيرة ، ولكن كل ذلك كان محكوما بمحور رئيسى اسمه المتنبى .

٥

إذا تخطينا حركة الألفاظ عنده إلى حركة المعانى ، وجدنا أن النقاد العرب بصفة عامة كانوا يطلبون من الشاعر وضوح المعنى . ومن هنا كان كلامهم المستفيض عن الطرافة والاستقامة ، والوفاء بما يراد . ولكن المتنبى كان على خلاف ما قرره النقاد القدامى[٢٥] ؛ ذلك لأنه شابك بين بعض المعانى ، وعقد ، ولأنه كان وراء ذلك الاتصال بنفسيته أكثر من الاتصال بقوانين اللغة ؛ فهو فى كثير من المعانى التى كان يوردها كان يجب أن يستثير ، وأن يلهو ، وأن يكون غامضا ، وإن تعددت حول ما يريد الآراء . وحقا لقد تعددت ، وهو نفسه القائل :

أنام ملء عيونى عن شواردها
ويسهر الخلق جراها ويختصم

فهو حين يقول :

أحاد أم سداس فى أحاد
ليلتنا المنوطة بالتناد

تكاثر الآراء ، ويقربها الواحدى حين يقول : إنه أراد أواحدة أم ست فى واحدة ؟ جعلها فيها كالشىء فى الظرف ، وقد خص هذا العدد لأنه يريد ليالى الأسبوع ، وفى الوقت نفسه جعلها كناية عن ليالى الدهر جميعا ، ومن المعروف أن ابن جنى وابن فورجة حين شرحا البيت الذى يقول :

إذا داء هنا بقراط عنه
فلم يعرف لصاحبه ضريب

قال الآمدى : إنهما لم يعرفا معناه ، وخبطا فيه ، ولا نجد فى شرحه ما يوجب هذا . ومع أن هناك أبياتا تكاد تكون واضحة كقوله فى سيف الدولة :

إذا ما سرت فى آثار قوم
تخاذلت الجماجم والرقاب

فقد اختلف حوله ابن جنى ، والواحدى ، والخوارزمى ، والمعرى ، والخطيب ، بل قد يكون هذا وسيلة لتنكيل بعضهم ببعض ، على نحو ما كان يفعل الواحدى – ولسانه حديد !

وعلى كل فقد كان وراء هذا كله قضية تبسيط الشعر ، ووضوح المعنى ، وضرورة أن تسبق معانيه ألفاظه فى الذهن ،

على تعبير ابن خلدون ، إلى جانب التوافق ، والبعد عن التضارب . ولكن المتنبى بصفة خاصة - ومن قبله أبا تمام - قد غيّر هذا الطريق ؛ فنحن نراه يتعامل مع الشىء ونقيضه ، ويولد من السّلْب إيجابا ، ومن الإيجاب سلبا ، ذلك لأن هذا يتفق وعالمه النفسى أولا ، ولأنه إدراك جديد لقوانين ذات فعالية فى الحياة ؛ فالملاحظ أنه كان لا يفكر فى الأشياء فى اتجاه واحد ، لأنه لا يعترف بأن للشىء وجها واحدا[٢٦] ، فالحياة فى حقيقتها طباق وليست جناسا . وفى ضوء هذه الحقيقة يجب أن تتغير وظيفة الشعر من الجمود إلى الحركة ، ومن الانسجام إلى التصارع ، ومن الموافقة إلى الرفض ، ومن المألوف إلى غير المألوف .

٦

إذا كانت موسيقى الشعر لا تنفك عن معناه ، وعن نفسية الشاعر ، فإننا نلاحظ أن موسيقى المتنبى لم تكن مستوية ، وسهلة ، وساحرة الرنين ؛ ذلك لأنها كانت تتصل بقضايا متفجرة ، وبمشاعر موّار الأحاسيس .

وأول ما يطالعنا من شعره أن هذا الشعر قليل على الرغم من توفر الشاعر على الشعر ؛ فديوانه يحتوى على نحو مائتين وثمانين قصيدة ومقطوعة . وهى حصيلة استقلها شوقى حين قال فى مقدمة ديوانه « . . . ألم يكن من الغبن على الشعر والأمة العربية أن يحيا المتنبى مثلا حياته العالية التى بلغ فيها إلى أقصى الشباب ، ثم يموت عن نحو مائتى صحيفة من الشعر ، تسعة أعشارها لممدوحية ، والعشر الباقى - وهو الحكمةوالوصف - للناس . . » ولكن كان وراء ذلك أن الشاعر نخل شعره نخلا شديدا ، وأنه أبعد عنه الكثير ، فقد كان يكره حتى نقاط الضعف عنده .

وعلى كل فحين ينظر إلى هذا الشعر يتبين أن نحو سبع وخمسين من قصائده من البحر الطويل ، وست وأربعين من الوافر ، وثلاث وأربعين من الكامل . ومعنى هذا أن أكثر شعره قد جاء من البحور القوية المعطاءة ذات النغم الممدود الذى يصلح للتعبير عن حالات التصارع فى النفس ؛ وهو ما سميناه حالات «الطباق» لا حالات «الجناس» . ومعنى هذا أنه جارَ على بقية البحور لأنها لم تكن تحسن التعبير عن عواطف المتنبى البدوية ؛ فهى بحور متحضرة ، ذات إيقاعات لامعة ، تحتاج إلى النفوس المتصالحة مع الحياة ، لا التى تدخل معها فى شقاق . ومن الغريب أن النقاد القدامى يأخذون على الشاعر عدم استعماله لكل البحور ، وكأن العملية الشعرية استعراض مهارات ، بينا الذى يحكم هذا كله هو عالم الشاعر الداخلى ، وهو طبيعة التجربة[٢٧] ، مع ملاحظة أن المتنبى لجأ إلى «المتقارب» فى تلك القصيدة التى يقول عنها طه حسين : وما أدرى إلا أن ما كان يملأ نفس الشاعر من فرح وأمل ونشاط هو الذى دفعه إلى هذا البحر المتقارب الذى يلائم اضطراب النفس بالأمل القوىّ حين تضطرب بالأمل القوى ، وغليان النفس بالحزن المضطرم حين تغلى بالحزن المضطرم .

طلبنا رضاه بترك الذى
رضينا له فتركنا السجودا
أمير أمير عليه الندى
جواد بخيل بأن لا يجودا

ويلجأ إلى بحر المتقارب مرة أخرى فى لا ميته التى قالها فى ثورة القرامطة ؛ فالشاعر فيها يصف مسير الخيل فى طلب العدو ، وانهزام هذا العدو .

وقد اصطنع هذا الوزن السريع المتحدر لأنه يلائم حركة اندفاع الخيل فى أثر العدو ، وما يكون هناك من كر وفر ، وإقدام وإحجام[٢٨] . ومن هذه القصيدة :

خذوا ما أتاكم واعذروا
فإنّ الغنيمة فى العاجل
وإن كان أعجبكم عامكم
فعودوا إلى حمص فى قابل
فإن الحسام الخصيب الذى
قتلتم به فى يد القاتل

المهم أن شعره وزنا وإيقاعا كان صورة لنفسه ومواقفه .

فإذا جئنا إلى قوافيه وجدنا أنها تسير فى اتجاه الوزن والإيقاع نفسه ؛ فقد كان يركب القوافى الصعبة على حد قول الصاحب ابن عباد . وبعبارة أخرى لقد كان ينطلق أساسا من القوافى المدوية لا القوافى الهامسة ، وقد يتعمد التركيز على حرف داخل القصيدة ليعبر عن شىء قلق داخله ، كقوله :

- شرف ينطح النجوم بقرنيه وعز يُقَلْقِلُ الأجيالا
- فقلقلت بالهمّ الذى قلقل الحشى
قلاقل عيسٍ كلهن قلاقل

وقد تعقبه الصاحب فى قوله :

تفكره علم ، ومنطقه حكم
وباطنه دين ، وظاهره ظرف

فقال : سبيل عروض الطويل أن تقع مفاعلن ، ولا يجوز مفاعيلن إلا إذا كان البيت مصرعا . ويقول إن شعر العرب حكم فى هذا ، غير أن أبا العلاء يلتمس له العذر فى هذا ؛ لأن القبض - وإن كان الأكثر - لا يمنع ورود عروض الطويل غير

مصرع على مفاعيلن ؛ ثم إن مفاعيلن هو الأصل[٢٩] . ثم إن الدكتور شوقى ضيف – على الرغم من وقوفه على خلل فى شعره – يقول إن هذا الخلل يذكر بخلل مماثل من بعض الوجوه فى الموسيقى الحديثة ؛ إذ نرى الفنون تتعقد ، ويظهر المذهب الرمزى فى الشعر والتصوير[٣٠] .

المهم أنه كان على وعى بالموسيقى الداخلية والخارجية فى القصيدة ، وأنه كان يوائم بينها بما يتفق وطبيعة تجاربه . ومن وسائله فى هذا التنبيه إلى موسيقى الحروف ، وذلك بأن يكرر حروفا ذات طبقة صوتية معينة ، ثم يناغم بينها ، وبخاصة حين تكون هذه الحروف صلة بالقافية . وأكثر ما يكون هذا فى المطالع التى بها التصريع .

ولا شك أنه كان وراء ذلك فن الإلقاء الذى يقتضى الضغط على بعض الحروف والمقاطع والكلمات ، وتنويع الصوت عند النداء والتعجب والندبة والاستفهام والإثبات والنفى والأمر والنهى ، بالإضافة إلى التقسيم والتصريع . المهم أننا لا نجد فى موسيقاه استواء ، وتكرارا مملا ، وإنما نحس فى الصميم أن هناك عددا من المستويات الصوتية التى يتعامل معها . ويكون المتنبى فى أروع حالاته الموسيقية حين يتعامل مع «القرار» و «الجواب» على أساس تقاطعهما ، أو دخولهما فى حوار . فهو يتعامل مثلا بأقصى حرف فى المخرج (أ) وبحرف شفاهى هو الميم :

أتى الزمان بنوه فى شبيبته
فسرّهم وأتيناه على الهرم

وهو يستخدم حروف المد حين يريد أن يهوّل على سامعه أو قارئه :

رميتهم ببحر من حديد
له فى البر خلفهم عباب
فمسّاهم – وبسطهم حرير –
وصبّحهم – وبسطهم تراب –
ومن فى كفه منهم قناة
كمن فى كفه منهم خضاب

وهو قد يجسّد الصوت ويضغط عليه ويكرره مع الاعتماد الرئيسى على المقطع الطويل المفتوح:

– وأجفل بالفرات بنو نمير
وزأرهم (الذى زأروا) خُوار
حذار فتى إذا لم يرض عنهم
فليس بنافع لهم الحذار
– ودهر ناسه ناسٌ صغار
وإن كانتْ لهم جثث ضخام

أرانب .. غير أنهم ملوك
مفتحة عيونهم .. نيام !

المهم أن موسيقاه لا تقوم على التماثل ، كعادة الكثير من الشعراء ؛ ذلك لأنه يتعامل مع أداة أخرى هى« التقابل » ، و«التقاطع» ، مع ملاحظة أن الانسجام الصوتى قد يكشف عن توتر نفسى مثير . ومع أنه قد يكون هنا مفارقة فإنه سرعان ما تذهب حين نعرف أن أروع الموسيقى لا تخرج عن كونها تركيبة أصوات منسجمة متناغمة[٣١] . المهم أنه كان بتعبير واضح ثنائى العزف لا أحادى العزف .

ولعل ما يسوغ لهذا أنه كان كثيرا ما يحس بانقسام نفسه ، على نحو ما نعرف من قوله .

إذا ما الكأس أرعشت اليدين
صحوت فلم تحل بينى وبينى

٧

فى مقدمة قضية التشكيل عند المتنبى نريد أن نطرح أولا سؤالا يقول : هل رسم المتنبى نفسه ؟ ذلك لأن من يعجز عن تقديم نفسه يعجز عن تقديم الآخرين كما يرى البعض . وابتداء نرى أن المتنبى أجاد فى تصوير عالميه الخارجى والداخلى ؛ فنحن نراه – عنده – يطلع على الدنيا غاضباً خشناً مليئاً بالطموح وبالإدانة لكل ما حوله :

أىّ محلٍّ أرتقى
أىّ عظيم أتقى
وكل ما قد خلق الله
وما لم يخلق
محتقر فى همتى
كشعرة فى مفرقى

– أنا صخرة الوادى إذا ما زوحمتْ
وإذا نطقتُ فإننى الجوزاء
– أين فضلى إذا قنعت من الدهـ
ـر بعيش معجّل التنكيد
ضاق صدرى ، وطال فى طلب الرز
ق قيامى ، وقل عنه قعودى
أبدا أقطع البلاد ، ونجمى
فى نحوس ، وهمتى فى سعود
عش عزيزا أو مت وأنت كريم
بين طعن القنا وخفق البنود

فهو هنا فى فترة المراهقة ، ولا يمكن أن يكتفى بالتمنى ، وإنما لابد أن يفجّر ثورته ، ويرفع لواءه على دولة اسمها العصيان . إنه ينتقل هنا من حالة الغضب إلى حالة العصيان ، ومن ثم نراه يخرج على الدولة[٣٧] ويسجن . ولا تغيب عنه قضيّة أن يكون حاكما ؛ فقد لَمّح عند سيف الدولة ، وطلب عند كافور . ومع أن الدليل ليس حاسماً فى الطلب عند سيف الدولة ، إلا أنه يبقى التفسير الذى ارتضيناه وهو أن سيف الدولة كان مجرد قناع من أقنعته ، بل إنه كان أروع الأقنعة التى تكلم من خلفها عن نفسه ، لما سبق أن ذكرنا . ثم إنه يصور نفسه فى صورة البلوىّ المهاجر المطارد أبدا ، وإذا كانت هجراته معروفة فإن المطاردة معروفة كذلك ؛ فقد كانت هناك محاولة اغتياله من غلمان أبى العشائر ، وهو يصرح بأن هناك من أعد له « السودان فى كفر عاقب » :

أتـانى وعـيـد الأدعـيـاء وأنهم
أعـدوا لى الـسـودان فى كـفـر عـاقـب

وهو قد قطع « سينا » مطارداً من رجال كافور ، وقضية قاتله الذى ربض له مع مجموعة من الفرسان معروفة . ومن قبل كان هناك الإعداد للقبض عليه من أمير حمص ، الذى جعل فى رجله وعنقه خشبتين من خشب الصفصاف . وقد استمر حبسه عامين (٣٢٤ - ٣٢٥ هـ) . ثم إنه إنسان إذا أتام أثار عليه الشعراء ، لأنه يرى نفسه الصوت والآخرين الصدى . فإذا اقترب من الشخصية المحورية كسيف الدّولة وكافور ، أهمل الشخصيات الأخرى المحيطة بها ، بل استثارها . وقد يخرج على المألوف مع الشخصية المحورية ، كإدلاله الشديد بنفسه ، وكعتابه لسيف الدولة على رؤوس الأشهاد ، بل قد يفاضل بين أختىْ سيف الدولة ، مفضلا الكبرى على الصغرى ، فى صور لا تليق بموقف الرثاء :

يـعلمن حـين تحيى حسن مبسمهـا
ولـيس يـعـلم إلا الله بـالـشـنـب
مَسَـرَّة فى قـلوب الـطيب مفـرقـهـا
وحـسـرة فى قـلوب الـبيض والـيلب
وهـل سـمـعـت سـلامـا لى ألم بهـا
فـقـد أطلت ومـا سلمت عـن كـثـب
قـد كـان قـاسمـك الشخصين دهـرهـا
وعاش دهرهـا المـفـدىّ بـالـذهـب

وما نريد أن نصل إليه هو أنه يقدم نفسه فى صورة البلوى الخشن الطباع الذى لم يستأنس فى القصور ، ولم يشغل نفسه بالغوانى والخمر ، فإذا أحب فإنه يحب البدويات ، « حُمْرُ الحلى والمطايا والجلابيب » . ثم إنه لم يكن يخفى شَيْبَه ، ولم يكن يهتم بتوسيع دائرة الأصدقاء ؛ فقد كان يتوجس خيفة من الناس ، وكان يعانى من « الآخر » ، ويرى نفسه محسودا ، ولأمر ما سمى ولده محَسّدا ، ثم إنه كان يبالغ فى الحب وفى الكره على نحو ما فعل مع كافور ؛ فهو لم يستطع أن يتأدب بآداب المدينة ، وإنما ظل عاصفة تعصف بأشياء كثيرة حوله . ومن كل هذا - وغيره - نرى أنه قدم صورته الشخصية وصورة نفسه بوضوح ، وأجاد فى رسم هذه الصور طموحاً ويأساً ، وفرحاً وحزناً . . الخ . ومن الطبيعى أن الذى يحسن رسم نفسه فإنه يجيد رسم الآخرين . وابتداء نذكر أن الشعر العربى يهرب من الرسم الواضح للشخصية بصفة عامة ؛ فمع أنه يبدأ من شخصية بعينها قد تكون المأمون أو المتوكل أو المعتصم ، فإن هذه الشخصيات سرعان ما تتلاشى وتتجرّد ، بحيث تتحول إلى الحِكْمة والطِّيبة والشجاعة ، ومع ذلك يلاحظ أن المتنبى كان إلى حد ما يتخطى قضية التجريد إلى قضية التجسيد ، بحيث يقدم لنا أناسا من لحم ودم ونوازع ، على نحو ما نعرف من كثير من الشخصيات التى تعرّض لها فى حالات الحب والكره ، ونحن نلاحظ أنه حين كان يقدم الشخصية ، وبخاصة الشخصية المحورية ، فإنه لم يكن ينسى أن يقدم زمان الشخصية ، ومكانها.ولم يكن ينسى تقديم شبكة من العلاقات التى كانت تحيط بهذه الشخصية ، سواء أكانت شبكة علاقات إنسانية ، أم شبكة علاقات بيئية ، على نحو ما نعرف مثلا من قوله فى سيف الدولة :

وقـد تمـنـوا غـداة الـدّرب فى لجـب
أنْ يبصـروك . . فلما أبصـروك عـمـوا
صـدمـتـهـم بـخـمـيس أنـت غـرّتـه
وسـمـهـريـتـه فى وجـهـه غـمـم
فـكـان أثبت مـا فـيهـمْ جسـومهـم
يـسـقـطن حـولـك والأرواح تـنـهـزم
والأعـوجـيـة مـلء الـطرق خـلفـهـم
والمشـرفـيـة مـلء الـيـوم فـوقـهـم
إذا تـوقـفـت الـضـربـات صـاعـدة
تـوافـقـت قـلل فى الجـو تـصـطـدم

فهو هنا يرسم الفارس قبل الفروسية ، وهو يرسمه - فيما يرسم - بأعدائه ؛ فإذا كان قد قيل إننا لا نفهم « عطيل » من خلال شخصية عطيل ، وإنما من خلال « ياجو » و « ديدمونة » ووالدها ، فإن الأعداء فى اللوحة جزء من رسم شخصية سيف الدولة . على أن الرائع هو تحويل سيف الدولة إلى « بطل ملحمى » ؛ ذلك لأنه كان تجسيدا للآمال العربية فى هذه الفترة ، ولأنه كان أمل الكثيرين . فإذا اقتربنا مما يسمى فن البورتريه portrait وجدنا أنه ينطلق فى رسم الشخصية من اسمها أو لقبها أو كنيتها وما وراء ذلك من مفارقات . فسيف

الدولة هو سيف بنى هاشم ، وأبو المسك هو المسك ، ثم يجعل زاوية الرؤية تقع بعيدا فسيف الدولة قمر ، ثم إنه تطلع - وهو نطفة - إلى عصر كافور ، وهو إذا استعمل الصفات المتوارثة ، كالقمر والأسد ، فإنه يبالغ فى النعوت بما يذكرنا بظاهرة « فن التكبير » فى الفنون التشكيلية ، ثم إنه يجعل الممدوح فى بؤرة النور ويطرد الآخرين إلى الظل ، فالمغيث رأس وغيره ذنب ، ثم إنه يصور الموضوع فى حالة الحركة ، فممدوحه فى حالة تجاوز ونمو ، ثم إنه لا ينسى التعامل مع الألوان(٣٣) .

وقد وقف القدامى عند صوره الجزئية ، ووضعوها فى إطار المبتكرات . وقد وصل الأمر ببعضها إلى أنها كانت تُكْمِد منافسيه ، فحين سمع السرى الرفاء قوله :

وخَصْرٍ تثبتُ الأبصار فيه
كأن عليه من حدق نطاقا

قال : هذا والله معنى ما قدر عليه المتقدمون . ثم إنه حُمّ فى الحال حسداً ، وتحامل إلى منزله . وأبو العباس النامى يقول : كان قد بقى فى الشعر زاوية دخلها المتنبى ، وكنت أشتهى أن أكون سبقته إلى معنين قالهما ما سُبق إليهما ، أما أحدهما فقوله :

رمانى الدهر بالأرزاء حتى
فؤادى فى غشاء من نبال
فصرت إذا أصابتنى سهام
تكسرت النصال على النصال

والآخر قوله :

فى جحفل ستر العيون غباره
فكأنما يُبْصِرْنَ بالآذان(٣٤)

وهناك كثير من صوره التى وقف عندها الثعالبى والجرجانى لأنها تصور العالم الداخلى بمهارة ، كقوله :

وضاقت الأرض حتى صار هاربهم
إذا رأى غير شىء ظنه رجلا

(و)
فطعم الموت فى أمر حقير
كطعم الموت فى أمر عظيم
وكم من عائب قولا صحيحا
وآفته من الفهم السقيم
ولكن تأخذ الآذان منه
على قدر القرائح والعلوم

وهو قد يضع نفسه فى صميم إطار اللوحة كقوله :

وأنا منك لا يهنأ عضو
بالمسرّات سائر الأعضاء

وقد تنبه الواحدى لهذا ، وعجب من تحمل كافور له (٣٥) . وقد لاحظ الثعالبى أنه يخاطب ممدوحه بمثل خطاب المحبوب والصديق(٣٦) . المهم أنّه لم يكن ينسى فطرته وبداوته وتراثه وحالة التهيج الدائمة عنده ، حين كان يرسم صورا له وللآخرين ، فصوره - وكذلك موسيقاه على الخصوص - تنتمى لعالمه الداخلى فى الأساس . فإذا أردنا تعرف حالات التصوير الخارجى عنده ، وبخاصة الطبيعة ، وجدنا أن كل هذا كان خطوطا فرعية عنده ، أو كان فى خدمة طموحاته وانطلاقه الواسع فى الحياة ، فنحن نجد فى شعره جبال لبنان ، وبحيرة طبرية ، ولكنه يعكس نفسه على اللوحتين . ثم إنه يلقط المنظر فى حالة الحركة والتصارع ، على نحو ما نعرف من وقفته أمام مهر يصارع الجوع ، وكلب ينقض على غزال ، وباز يفترس حجلة ، وتيوس جبلية تلقى من القمم إلى الوديان ، ثم هو مع الآكل لا المأكول . ومما يؤكد هذا أنه فى طردياته يكون مع الصائد لا الصيد ، وأنه يجيد فى وصف الحيوانات التى تفترس ، كالأسد ، لا الحيوانات الضحية . هذا بالإضافة إلى عالم الصحراء الموحش الرهيب ، وإلى عالم بعض المدن التى مر بها مغاضبا ، ثم إنه لم يلتفت إلى أنهار الشام والعراق ومصر ، وأنكر عليه الدكتور طه حسين عدم التفاته إلى الأهرام ، ذلك لأن هذه الأشياء لم تمثل معادلا موضوعيا لأشياء تمور فى نفسه ، فإذا كان قد أجاد فى « شعب بوان » فلأنه كان مجرد وسيلة للغاية ، ثم لأنه كان قد انكسر نفسيا ووهن العظم منه(٣٧) . فإذا وقفنا عند بعض النصوص رأينا أنه فى وصفه لبحيرة طبرية يَصِفُ عالمه هو ، أما ما يفد إلى الذهن من صور مبتسمة عند الحديث عن البحيرات فلا يجىء عند المتنبى :

لولاك لم أترك البحيرة والـ..
غور فى‍ء ، وماؤها شبم
والموج مثل الفحول مزبدة
تهدر فيها وما بها قطم
والطير فوق الحباب تحسبها
فرسان بلق تخونها اللجم
كأنها والرياح تضربها
جيش وغى : هازم ومنهزم

فهذا آتٍ من فكرته عن تصارع العالم ، ومن أن الصلة بينه

وبين الآخرين هى صلة القاتل بالمقتول :

ومن عرف الأيام معرفتى بها
وبالناس روّى رمحه غير راحم
فليس بمرحوم إذا ظفروا به
ولا فى الردى الجارى عليهم بآثم !

المهم أنه لايقصر وقوفه عند التشابه الحسى بين الأشياء ، وإنما يجعل الصور الجزئية - كالتشبيه - والصور الكبيرة - كالموقف - فى خدمة طموحاته ، ووجهات نظره فى الحياة ، وتثبيت العلاقة بين الشىء والفكر ، وبين الواقع والأمل ، بالإضافة إلى أنها تكون تعبيرا عن كبت فى الداخل ؛ فما لم يحققه فى الحياة يحققه فى صورة كلب يفترس غزالا ، أو بازٍ يفترس حَجَلة .

وكلما كانت الصُور عند المتنبى حسيّة وفى حالة شُروع كانت موفقة ؛ فإذا جنح إلى الصورة العقلية وجدنا ضعفاً ونقلة عن براعة الشعر ، على حد ما نعرف من قوله :

ولو كان النساء كمن ذكرنا
لفضّلت النساء على الرجال
فما التأنيث لاسم الشمس عيب
ولا التذكير فخر للهلال

ومثل هذا يمكن قوله حين يجعل المشبه أعظم من المشبه به ، وحين يتعامل مع عنصر المبالغة ، كما هو الحال فى قصيدة الحمّى ؛ ذلك لأن الصورة فى قوله :

لم تحك نائلك السحاب ، وإنما
حمّت به فصبيبها الرحضاء

غير موفقة ؛ فتصوير المطر بعرق الحمى فيه مبالغة لا تزيد التصوير قوة ، ولكن تزيده غرابة[٣٨]. ومثل هذا يقال فى استعاراته التى يكون وراءها المبالغة فى التصوير .

٨

وأخيرا . . . فهذه تطوافة فى عالم الأسلوب عند المتنبى ، تتعرف خصائص اللغة التى كان يستعملها بعد أن يغمسها فى دمه ، وتحاول تعرف أسرار المقومات الفنية التى عرفت التجول فى الزمان والوصول إلينا ؛ ذلك لأنها صدقت عن المتنبى شخصيا قبل أن تصدق على عصره وعلى حضارته ، ولأنها عبَّرت عن عالم الفجائع الذى صاحب المتنبى ، والذى لم يهرب منه إلى عالم الجماليات والزخرفة ، وإنما وضع نفسه فى صميمه ، وخلق معادلا له بما يمكن أن يسمى « التضاد المتناغم » ؛ بعد أن وضح له أن القبح يلود الجمال ، وأن الخديعة تسود فى كل المجالات ، وأن هناك خللا فى الحكام والنظريات التى تحكم الحياة من حوله ، ثم - وهذه مأساته الحقيقة - حين أدرك أنه شخصياً مطارد ومدفوع عن أمانيه ، وأن الحياة ستضن عليه حتى بالموت الشريف .

ومهما يكن من شىء فقد كانت عظمة المتنبى فى أنه لم يلبس لكل حال لبوسها ، وفى أنه جسد ثلاثة أشياء هى عذابه ، وهى عذاب أمته ، وهى عبقرية لغته ؛ ولعل هذا كان وراء قيامته من الموت !

هوامش :

(١) كان هناك من أسال دمه على الحقيقة بعد نقاش كابن خالويه ، ومن تجاهله كصاحب الأغانى ، ومن تحامل عليه كالصاحب بن عباد على حد ما نعرف من كتابه «الكشف عن مساوىء المتنبى» ، وابن حنزابة الذى ألف رسالة بعنوان «المنصف للسارق والمسروق» ، بالإضافة إلى دور الحاتمى ، وابن العميد ، ومن تحامل عليه فى فترة كأبى على الفارسى . . الخ . وهناك من عرف فضله كابن جنى ، وأبى بكر الخوارزمى ، وأبى العلاء المعرى ، والبديعى . ومع أن السلسلة تستمر فإن أعمق الدراسات ما قام بها المحدثون على نحو ما فعل إبراهيم عبد القادر المازنى حين ربط بيْنه وبين نابليون فى عدد من الصفات ، وحين رآه مرة أخرى يقول : لو كان الحظ آتاه وحباه الملك لحاول أن يكون كالإسكندر المقدونى - حصاد الهشيم ص ١٤١ ، ١٤٢ ، ونحن نعرف أن العقاد قال إن فلسفته تتقارب مع فلسفة نيتشه ، بل لقد أورد احتمالا يقول إن المتنبى كان معروفا عند نيتشه - مطالعات فى الحياة ٢٣٠ - ٢٣١ . وهناك من يرفع شعره فى الحروب إلى المستوى المعروف فى الملاحم الكبرى كالإلياذة ، والشاهنامة ، على نحو ما ذكر عبد الوهاب عزام فى ذكرى أبى الطيب ص ٨٦ . وهناك من يدرسه فى ضوء مقولة العالم النفسى «أدلر» التى ترد كل موهبة سامية إلى الرغبة فى التعويض فى ضوء ما قاله على أدهم فى كتابه على هامش الأدب والنقد ص ٧٨ ، ٧٩ . وهناك من ركز على أثر القرمطية فى شعره كماسينيون وطه حسين - عن الفن ومذاهبه ص ٣١٢ ، ٣١٣ ، مع المتنبى . . . الخ . ما أصدق المقولة التى قالها ابن رشيق فى العمدة : «ثم جاء المتنبى فملأ الدنيا وشغل الناس» ، ومقولة الثعالبى فى يتيمة الدهر : «كادت الليالى تنشده ، والأيام تحفظه» .

(٢) إذا كان أحمد أمين يشك في ثقافته الفلسفية - الهلال ، عدد خاص بالمتنبي ١٩٣٥ - فإن الدكتور محمد مندور لا يستبعد هذا - النقد المنهجي عند العرب ١٦٦ .

(٣) خزانة الأدب للبغدادي ٢/١٤٦ .

(٤) على هامش الأدب والنقد . على أدهم . ص ٦٣ .

(٥) الفن ومذاهبه . د . شوقي ضيف . ص ٢٦٠ وما بعدها .

(٦) الكشف عن مساوىء المتنبي للصاحب بن عباد ص ١٠٠ .

(٧) العمدة ١/١٤٥ .

(٨) ص ٤٩ .

(٩) الصبح المنبي ٢/١٤ .

(١٠) العمدة ١/٦٠ .

(١١) الكشف عن مساوىء المتنبي ص ١٨ .

(١٢) القصيدة المادحة . د . عبد الله الطيب . الخرطوم ص ٦٦ .

(١٣) السود والحضارة العربية . د . عبده بدوي ، ص ١٨١ وما بعدها .

(١٤) الخرعوبة : الناعمة الشابة دقيقة العظام ، الربحلة : السمينة الطويلة العظيمة ، السبحلة : السمينة الطويلة العظيمة .

(١٥) الكشف عن مساوىء المتنبي ط القدس ص ٣ .

(١٦) قضية التكرار تشمل الشاعر في كل مراحله ، وهي شاهد على انشغاله طيلة حياته برواسب بعض المعاني والألفاظ المكررة ، ثم إنها قد تكون محاولة للتفوق على النفس بعد حالة التفوق على الآخرين - من المتنبي بعد ألف عام . إبراهيم العريض ١٢٨ ، ١٢٩ ط الكويت .

(١٧) مطالعات في الكتب والحياة ١٨٦ ، ١٨٧ .

(١٨) في الميزان الجديد ١٨٤ .

(١٩) المتنبي مالىء الدنيا . العراق ص ١٣٩ وما بعدها .

(٢٠) سر الفصاحة ٩٩ .

(٢١) ص ٨٥ .

(٢٢) أكد هذا محمود شاكر - المقتطف ج ١ مجلد ٨٨ ص ١٣٠ - ورفضه د . طه حسين في كتابه مع المتنبي ص ٢١٢ ، ولم يستبعدها مارون عبود في الرؤوس ١٩٧ ، ١٩٨ .

(٢٣) انظر مقالة د . محمد كامل حسين في الكاتب المصري . نوفمبر ١٩٤٥ .

(٢٤) يتيمة الدهر ١/٩١ .

(٢٥) يقول صاحب سر الفصاحة ص ١٩٥ وما بعدها « إن المحمود من الكلام ما دل لفظه على معناه دلالة ظاهرة ، ولم يكن خافيا مستغلقا كالمعاني التي وردت في شعر أبي الطيب . وأمثلة الكلام الذي يظهر معناه ولا يحتاج إلى الفكر في استخراجه كثيرة ، وعامة شعر البحتري عليه ؛ فأما الذي يسأل عن معناه ويفكر في فهمه فكالأبيات التي من شعر المتنبي ، وقد نعاها عليه الصاحب بن عباد - رحمه الله - وكان يسميها «رقى العقارب» . . . وابن خلدون يقول « . . . إن الشعر لا يكون سهلاً إلا إذا كانت معانيه تسبق ألفاظه إلى الذهن ؛ ولهذا كان شيوخنا - رحمهم الله - يعيبون شعر ابن خفاجة ، شاعر شرق الأندلس ، لكثرة معانيه وازدحامها في البيت الواحد ، كما كانوا يعيبون شعر المتنبي والمعري ، لعدم النسج على الأساليب العربية ، فكان شعرهما كلاما منظوما نازلا عن طبقة الشعر - باب صناعة الشعر - بل إن الواحدي في مقدمة شرحه للمتنبي يؤكد أنه خفيت معانيه على أكثر من روى شعره .

(٢٦) المتنبي مالىء الدنيا ص ١٦٥ وما بعدها - دراسة الدكتور عز الدين إسماعيل .

(٢٧) المتنبي وشوقي - عباس حسن ١٣٥ .

(٢٨) مع المتنبي ١٢٦ وما بعدها .

(٢٩) الكشف عن مساوىء المتنبي ٢٢ ، ٢٣ معجز أحمد ١٣٦ .

(٣٠) الفن ومذاهبه ط ٥ ص ٤٠

(٣١) المتنبي مالىء الدنيا . مقال د . نبيلة إبراهيم ص ٣٧٨ .

(٣٢) هناك شبه إجماع على خروجه ، ويذهب الدكتور طه حسين إلى أن ما وراء سجنه كان التهجم على الحكام وتوعدهم - مع المتنبي ٩٥ - ٩٨ .

(٣٣) راجع دراسة مهمة لعبد الجبار داود البصري في كتاب المتنبي مالىء الدنيا وشاغل الناس ص ٣٨٨ وما بعدها ، وتأمل قوله « إذا صادف أن جمع شاعر ما جمعه المتنبي في لوحاته من لون وتكبير وإضاءة وظل وحركة ، والمواد المستعملة في الرسم ، فإن طريقة الرسم والصياغة وزاوية الرؤية تبقى صفات لصيقة بشخصيته وأصالته . . كان الجمهور المعجب بقائده البطل سيف الدولة الحمداني لا يستطيع الحصول على صورته ليعلقها على الجدران ، ولكنه كان يستطيع أن يقرأ قصيدة للمتنبي تصوره حيا . كانت قصيدة المتنبي لوحة من لا يملك لوحة » .

(٣٤) الصبح المنبي ١/٧٥ .

(٣٥) شرح الواحدي ص ٢٥٢ .

(٣٦) اليتيمة ص ١١١ .

(٣٧) انظر دراسة في النص الشعري . د . عبده بدوي والتعليق على هذا النص ص ١٩٢ وما بعدها .

(٣٨) النقد الأدبي الحديث . ط بيروت . د . محمد غنيمي هلال ص ٢٣٣ .


أحدث مستحضرات التجميل
متوفرة حاليا
ڤاليانت
معجون أسنان
بالكلوروفيل
يحافظ على سلامة الأسنان
ڤاليانت
كريم حلاقة
لسلامة البشرة
والحلاقة الممتعة
ڤاليانت
Valiant
شامبو
كريم حلاقة
معجون أسنان
كولونيا
أصابع للعرق
ڤاليانت ؟
ڤاليانت ؟
ڤاليانت ؟
القاهرة للأدوية

التشاؤم في رؤية أبي العلاء

عبد القادر زيدان

ولو أنى عَثَرْتُ على الثُّريّا
لكُنْتُ مُحالِفاً زلَلِى وعَثْرى

اللزوميات جـ ١ ، ص ٣٩٧

كانت مرثية أبي العلاء المشهورة في « الفقيه الحنفي » ، هي النافذة التي أشرفنا من خلالها على عالم أبي العلاء التشاؤمي . ولا جدال في أن « المنهج المدرسي » ، الذي درسنا في ضوئه هذه المرثية ، قد عمق في نفوسنا منذ الصبا الباكر ، نزعة أبي العلاء التشاؤمية . وربما تساءلنا أحياناً إبان هذه المرحلة المبكرة ، دون أن نلقى إجابة مقنعة ، كيف يستوى البكاء والغناء ، وكيف يتشابه في أذن المتلقى صوت البشير الذي يؤذن بميلادٍ لحياة جديدة ، انتظرها البعض ، لتملأ عليهم حياتهم الخاوية بسعادة طال عليهم أمد انتظارها ، وصوت الناعى وهو يعلن على الأحياء فجعة النهاية وقسوة الرحيل ؟! هل جاء ذلك التشابه بين الأضداد الذي حدّثنا عنه أبو العلاء - كما يذهب إلى ذلك باحث معاصر - من إدراكه الواعى لعمق المأساة الإنسانية « مأساة هذا الوجود الذي يمتزج فيه البكاء بالغناء ، أو الحزن بالسعادة »[1] ، أو بتعبير آخر ، « الظهر والوجه » ، وما يوحى هذا التعبير أو ذاك من وأن السعادة والشقاء يؤكد كل منهما الآخر »[2] ، ويكشف في الوقت نفسه عن « التناقض الكامن في وجودهما معا متلازمين » ؟!

على أية حال ، فربما كان واضحاً إلى حدّ كبير ، أن الحديث عن تشاؤمية أبي العلاء ، يأتى من رؤية واقعية تبرز في جلاء حقيقة وجودنا في هذا العالم ، هذه الحقيقة التي غالباً ما يغلّفها العقل المحدود بأغلفة من وهم ، ومن ثم لم يتح له أن يرى الموت معانقاً الحياة ، والفرح ملازماً الترح . ولهذا كانت تلك الافتتاحية التي استهل بها قصيدته «غير مُجد في ملّتى واعتقادى» ، وما يعلن لنا في أبياتها الأولى عن عبثية الحياة ولاجدواها . ولا يستطيع الباحث أن يغفل هذا الإدراك المتقدم - زمانيا - لعبثية الحياة كما تناولها أديب راحل من أدباء « العبث » المحدثين عندما قال :

« وهكذا فإن الإدراك أيضاً يخبرنى بطريقته بأن هذا العالم لا مجد . أما عكس الإدراك ، أى العقل الأعمى ، فقد يدّعى أن كل شيء واضح »[3] . ولا مشاحة في أن أبا العلاء لم يكن صاحب ذلك « العقل الأعمى » ، العقل الذي يرى الوضوح في كل شيء يطالعه ، ولا يحتاج معه إلى إثارة زوبعة من التساؤل تنغّص عليه حياته ، وتغمره بفيض من قلق لا فكاك منه . فعقل أبي العلاء لا ينى عن التساؤل بحثا عن إجابة ربما كان السراب أقرب منها تحققا :

لعلّ نجومَ الليلِ تُعمِلُ فكرَها
لتَعلَمَ سِرًّا فالعُيُونُ سَوَاهِدُ[4]

ولكنه مع غموض السّر واستحالة فض مغاليقه ، لا يعرف التوقف عن المحاولة التى يلتقى معها فى نهاية المطاف بعبثيّة الحياة و « محاليتها » ، هذه المحالية التى تتمثل فى « محدوديته أمام اللامتناهى ، بالأسوار الغاشمة المعتمة التى يرتطم بها فى كل مرّة يحاول فيها أن يبحث عن الوحدة والوضوح فى عالم يسوده الاضطراب والظلام[٥] » ، وما يخلّف هذا الإحساس أو الإدراك كما قلنا من قبل ، من زوح تشاؤمية تفرض وجودها على حياته كلها :

كلُّ تَسِيرُ بِهِ الحياةُ وما لَهُ
علمٌ على أيِّ المنازلِ يُقْدِمُ
ومن العجائبِ أننا بجهالةٍ
نبغى وكلُّ بِشَاءِ قَوْمٍ يُهْتَمُ
والمرءُ يَسْخَطُ ثم يَرْضَى بالذى
يَقْضِى ويُوجِبهُ الزَّمانُ ويُحْتِمُ[٦]

فالمعرفة المحدودة التى أسلمت منه الفكر والعين للسهاد الدائم ، والزمان المدمّر أو الدهر بمعناه العام ، الذى يعفى على الأشياء فيحيلها إلى أطلال دوارس ، والموت ! هذا الحدث الذى يحمل فى طياته عوامل الفناء للإنسان ، ملامح ثلاثة تشكل عالم أبى العلاء التشاؤمى على المستوى الميتافيزيقى .

وعلى الرغم من تداخل هذه الملامح حتى يبدو للدارس صعوبة الفصل بينها ، ومن ثم يتعذر الحديث عن أى ملمح منها على انفراد ، فإننا سنحاول ذلك ما أمكن ، لأنها فى نهاية المطاف ، تحدّد بتداخلها هذا عالم أبى العلاء التشاؤمى على المستوى الميتافيزيقى بوضوح لا يمكن تجاهله .

١ -

فقصور المعرفة الإنسانية من السمات الواضحة التى ألحّ على إبرازها أبو العلاء . ولقد حاول طه حسين أن يربط بين قصور المعرفة وتشاؤمية أبى العلاء فيما أجراه معه من حديث متخيل ، فيقول « وكنت أحدّث أبا العلاء بأن تشاؤمه لا مصدر له فى حقيقة الأمر إلاّ العجز عن ذوق الحياة ، والقصور عن الشعور بما يمكن أن يكون فيها من جمال وبهجة ، ومن نعيم ولذة . وكان أبو العلاء يقول : فإنك ترضى عما لا تعرف ، وتُعْجَبُ بما لا ترى . وكنت أقول له : إن لم أعرف كل شىء فقد عرفت بعض الأشياء ، وإن لم أر الطبيعة فقد أحسستها . وكان أبو العلاء يقول لى : تبين إن استطعت حقيقة ما تعرف ، فسترى معرفتك مشوّهة . ولائم إن استطعت بين ما تحسّ من الطبيعة وما يرى الناس منها ، فلن تجد إلى هذه الملاءمة سبيلاً »[٧] .

وأيا كانت طبيعة الحوار الذى أجراه طه حسين مع أبى العلاء ، وأنه يقودنا - كما يرى باحث معاصر - « إلى شخصيّة الراوى أكثر مما يقودنا إلى أبى العلاء الذى يتحول - بدوره - إلى مرآة تتيح لهذا الراوى أن يتأمل نفسه من خلال آخر ، فيحدثنا عن أفكاره ومشاعره وفلسفته الخاصة فى الحياة »[٨] - نقول أيا كانت طبيعة ذلك الحوار وما يقودنا إليه ، فهو يشير بطريقة ما إلى الصلة التى لا يمكن إغفالها بين المعرفة والرضى أو التفاؤل ، وما يعنى هذا كله من الإقبال على الحياة من ناحية ، وبين المعرفة المحدودة والتشاؤم أو « العجز عن ذوق الحياة » كما يقول طه حسين ، من ناحية أخرى .

ولسنا فى حاجة إلى القول إن طه حسين فى حواره مع أبى العلاء ، يضعنا أمام المعرفة الحسيّة التى يحصلها الإنسان عن طريق الحواس فى مجموعها ، وحاسة البصر على وجه الخصوص . ولما كانت حاسة البصر مفقودة عند المتحاورين (طه حسين وأبى العلاء) ، كانت تلك الدعوة التى جاءت من طه حسين لأبى العلاء ، هذه الدعوة التى يدعوه فيها أن يتمتع بالطبيعة عن طريق إحساسه وشعوره بها ، وألا يجعل فقد البصر يحول بينه وبين نوال تلك المتعة . ولكن أبا العلاء لا يقوى على قبول دعوة محاوره تلك ، فإذا بنا نراه - أى طه حسين - وقد وقع فريسة لتيارين يتوشانه : ملازمة أبى العلاء أو الهرب منه . أو كما يقول ناقد معاصر ، نراه « متوتراً بين اختيارين : زهد شاحب مظلم ، يقترن بعجزه عن مشاهدة لذات الحياة وعدم القدرة على تحصيلها ، أو إقبال على حياة كلها حسٌّ ومتعة ، تعوض بلذّاتها المتعدّدة ما يفوت نعمة الإبصار »[٩] . يقول طه حسين : « ويشتد علىّ هذا الحوار بينى وبين أبى العلاء حتى أبرَم به وأفرّ منه ، وأطلب إلى من حولى أن يدعونى إليهم ، وأن يستنقذونى من هذه الحياة التى كنت أحياها . . . . ثم أصبح فأزور مع أسرتى جزيرة كابرى ، وأشهد ما كان يملؤهم من هذا الإعجاب الذى كان يخرجهم من أطوارهم ، وأقنع أنا مما يجدون بما يبلغنى من رقة الهواء ونقاء الجو وصفائه ، وبما يحمله إلىّ النسيم من العرف ، وبما يُلْقِى فى نفسى من أوصاف لا تحقق لها شيئا ، ولكنها تثير فيها كثيراً من الخواطر والمعانى وضروب الخيال ، وإذا الحوار يستأنف بين أبى العلاء وبينى متصلاً عنيفاً مختلفة ألوانه »[١٠] .

وربما لو تأملنا المقطع السابق ، لوجدنا أنفسنا أمام المضطرّ العاجز ، لا قناعة القادر المستطيع ؛ وأن فكرة المصالحة التى يختفى معها « التوتر ليحلّ معه اعتدال يصل بين الجانبين معاً فى توسط » ، فكرة - على الرغم من وجاهتها - فى حاجة إلى مراجعة ، حتى لو وجدنا لها فى دعوة طه حسين الدليل . لقد استعمل أستاذنا الناقد لفظة « التبرير » فى مقام التعليق السابق ، وأغلب ظنى أنها أقرب إلى واقع الأمر أكثر من قرب « المصالحة » إليه . إن تبرير الفعل لا يخفى العجز عن إتيان غيره ، ولذا نرى

طه حسين فى التعبير السابق ، قد أقنع نفسه بأشياء « لا تحقق لها شيئا » . وكأنى به قد استند على المقولة الشائعة : « ما لا يدرك كله لا يترك كله » . فى حين أن المصالحة وما تعنى من توسط ، تفترض القدرة على إتيان فعلين متناقضين فى أغلب الأحوال ، ولكن الفاعل بإرادة حرّة ، يجمع بين ما فى الفعلين من تميز ، فى فعل آخر يتسم بالمواءمة التى تكشف عن القدرة وتنفى العجز . وربما اتضحت صورة ما نذهب إليه عندما نقرأ ما يقوله طه حسين ، حول الصلة التى تربط بين فقد البصر وما يترك فى نفس صاحبه من سوء ظن يسلمه فى النهاية إلى التشاؤم : « . . . لأن الناس بالقياس إليه مجهولون أو كالمجهولين ، يسمع أصواتهم ولا يراهم ، ويحسّ أعمالهم ولا يراها ، فيفهم من ذلك ما يستطيع ، ويعجزه من ذلك أكثره[11] . . . . وإذن فهو ، بحكم هذا كله ، فارغ لنفسه عاكف عليها ، متهم لها سيء الظن بها . وحسبك بهذا كله مثيراً للتشاؤم ومسبغاً للكآبة على النفس ، وصابغاً للحياة بهذه الصبغة الشاحبة عادة . »[12] ولسنا فى حاجة إلى القول إن فقد البصر عند أبى العلاء وطه حسين أيضاً ، لم يكن من السهل أن نجلى معه مصالحة أو حتى تبرير ، فى أى مجال من مجالات الاختيار ؛ الاختيار الذى يعنى القبول كما يعنى الرفض .

ولعلنا نتساءل : هل قصور المعرفة الحسيّة وكف البصر على الخصوص ، له دوره فى تأصيل رؤية أبى العلاء التشاؤمية ، فضلاً عن تعميق « عاطفة سوء الظن » كما يرى طه حسين ؟ ربما يكون من الخطل تجاهل هذه العاهة التى ابتلى بها أبو العلاء فى طفولته الباكرة ؛ هذه العاهة التى كان لها دورها الخطير فى حياته ، والتى يقول عنها على لسان الشاحج : « ولا يقنع له القدر بالأين حتى يأمر بتخمير العين . » أو يقول : « فهى تروى الناضر ولا تلقاه ، وتسمع قسيب الأزرق ولا تسقاه . وتمرّ عليها الدّجالة من الرفاق ، فإذا سمعت صوت الحافر هاج ذلك عليها طرباً وحزناً ، وذمّت إلى الله القادر معاشا لزنا . »[13] . تقول ربما يكون من الخطل تجاهل هذه العاهة ، ولكنه من الخطأ فى الوقت نفسه أن نعتمد عليها فقط فى الكشف عن بذور التشاؤم عند أبى العلاء .

إننا لو أعدنا قراءة الأبيات السابقة ، لوجدنا أبا العلاء قد تخطى حدود المعرفة الحسيّة بما فيها من قصور أحدثته تلك العاهة أو غيرها من العوامل التى تحول بين الحواس وتحصيلها للمعرفة التى تؤخذ من ذلك الطريق . فالأبيات السابقة تكشف لنا عن أبى العلاء وقد أرّقته مشكلة عقلية لا تقبل المصالحة أو التبرير . إنها - إن صحّ فهمنا للأبيات المشار إليها - مشكلة وجود الإنسان وعدمه ، وتطلعه اللاهب إلى ما ينتظر الإنسان بعد الموت . وقصور المعرفة فى هذه الحالة ، هو فى حقيقته قصور فى العثور على الحقيقة التى لا يفيء الفكر ينقب عنها ، أملاً فى الوصول إلى اليقين الذى يسبغ على النفس هدوءها واستقرارها . ولكن النسبية التى تسم المعرفة الإنسانية بميسمها تطبع كل محاولة من هذه المحاولات بالإخفاق ، حتى نراه يسلك الجاهل الذى لم يعمل فكره فى يوم ما فى مثل هذه القضية ، مع الرجل الذى أوتى القدرة على الفهم والإدراك ، بلا تفرقة حقيقيّة بينهما ، إلاّ ما يجنيه ذو الفهم من جراء محاولة فض ما يكتنف هذه المشكلة من غموض ، حسرةً وضياعاً :

فَهِمُ النّاسِ كالجهولِ وما يَظْـ
ـفَرُ إلاّ بالحَسْرةِ الفُهَمَاءُ[14]

- ٢ -

وإذا كان أبو العلاء لم يجد مناصاً من الاعتراف بهذه الحقيقة - قصور المعرفة الإنسانية ومحدوديتها - فى بيته الأول ، فقد كان طبيعياً أن تنعكس منه الرؤية على السلوك الإنسانى فى مواجهة هذه الحقيقة ، وأن نلمح فيما يمليه فكرة الزمان كما كان يراها الشعراء فى العصر الجاهلى ، وما تعنى من التدمير والهدم والوقوف أمام الإنسان وما يبغى تحقيقه ، فضلاً عن التوزع الذى نطالعه فيما يقول ، بين قبول الأمل فى حياة أخرى كما يحدّثنا الدين ، والشك فى إمكان تحقق هذا الأمل .

ولم يكن من المستغرب - إذن - أن نرى أبا العلاء وقد أحاط به العجب وأخذته الدهشة ، لما يشاهد من فعل إنسانى لا يتفق مع ما يطالع فى الوجود من عبثيّة . إن الغموض الذى يغلّف المصير الإنسانى ، وهذه العدميّة التى تعفّى على ما يحاول الإنسان أن يقيمه ، لم تدفعه إلى التمرّد كما تمرّد أبو العلاء ، عندما واجه العدميّة فى الوجود بعدميّة علائية حين امتنع عن البناء والنسل ، بل نراه لا يكفّ عن البناء وعن الإنجاب ، وعن الفعل أياً كان نوع ذلك الفعل ، وكأن الإنسان فى هذه الحياة يأتى أفعاله تحت سيطرة من جبريّة مهيمنة لا يقوى على الفكاك منها ، أسماها أبو العلاء بالزمان الذى بيده الإيجاد والإعدام ! وقد يكون أبو العلاء محقاً فى رؤيته التى ترى خضوع الإنسان لهيمنة الزمان دون تمرّد ، وقد لا يكون محقاً فيما ذهب إليه ؛ بمعنى أنه لم لا نكون أمام تمرّد إنسانى من طراز آخر يختلف عن تمرّد أبى العلاء ؟ لِمَ لا يمثل الفعل الإنسانى الذى لا يعرف التوقف ، لم لا يمثل نهجاً فى التحدى ؟ لمَ لا يكون الإنسان - بعيداً عن الرؤية التشاؤمية عند أبى العلاء - من خلال فعله هذا ، محققا ذاته فى استمراريّة لا يستطيع الزمان - على الرغم من جبروته - أن يحرز عليها نصراً حاسماً ؟!

على أية حال ، يبدو أن فكرة الزمان المسيطر ، أو « الدهر » كما كان يقال فى معظم الأحيان ، لم تكن لتخلى مكانها بسهولة من الساحة الفكريّة التى جال فيها فكر الشاعر ، على الرغم من

وجود عقيدة دينيّة لها تصورها الذى يرفض فكرة الزمان المهيمن ، وما يحمل من تصورات وجوديّة كان لها مكانها فى الشعر الجاهلى . وقد أشار إليها القرآن الكريم فى قوله تعالى : « وقالوا ما هى إلاّ حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما يهلكنا إلاّ الدهر »[١٥]

ولقد عاشت هاتان الفكرتان تناوشان فكر أبى العلاء وتتجاذبانه . لذا نراه دائم التوتر والتردّد بينهما ، لا يستقرّ على قرار حاسم يعطى لإحداهما الترجيح ، وما يعنى من اطمئنان – لا تتشعب معه النفس :

« ومن لى بالوقفة بين المنزلتين : لا أكرم ولا أهان »[١٦] فمحدودية المعرفة ، تحول بينه وبين التفاؤل بما هو مقدم عليه ، ولكنها فى الوقت نفسه لا تقف بينه وبين التمنّى الذى لا يغالى فى التشوّف إلى ارتفاع المنزلة ، وإن بعد به عن دائرة الهوان . ولكنه فى موضع آخر ، لا يقف عند حدود التمنّى القانط من بلوغ الأمنية حتى فى نطاق التوسط ، الذى يحفظ عليه قدراً من كرامة ، فنراه يلج باب العقيدة فى دعاء أسيف :

ربِّ اكْفِنِى حسرةَ النّدامةِ فى
المُقْبِى فإنّى مُخالِفُ النّدَمِ[١٧]

ولكن كثيراً ما يخبو الأمل عند أبى العلاء فى حياة أخرى يليق معها ذلك الدعاء السابق ؛ فإذا به يقول فى عدميّة قانطة :

خُيِّبَ مَيْتٌ فما رأتْهُ
عينٌ سوى رُؤيةِ المنامِ
فلا يُبالى اللبيبُ منّا
فى منْسِمٍ حلّ أو سَنامِ[١٨]

فإذا توقف باحث معاصر أمام هذه الأفكار التى أحاطت بأبى العلاء ليتساءل : « أين تمضى الظِّلال البشريّة التى تخبو تحت ظلمات الموت ؟ أو إلى أين تذهب تلك الأشباح الإنسانية التى يطويها الفناء فى جحافله المظلمة ؟ وإذا صح أن الموت رقاد كرقاد النوم ، فما الأحلام التى تطوف بنا فى مثل هذا الرقاد ؟ »[١٩] – نقول إذا توقف ذلك الباحث ليلقى هذه الأسئلة المتتابعة فى مواجهة « سرّ النهاية » المعمى على البشر ، بلا أمل فى الوصول إلى إجابة يقينيّة تطامن من فكره المسهّد ، فإن أبا العلاء قد أدرك عبثيّة المحاولة – بعد إعمال الفكر منه واللّب – فتساوت عنده النهاية ، فى القمة كانت أو فى السفح .

– ٣ –

نأتى الآن إلى الملمح الثالث من ملامح عالم أبى العلاء التشاؤمى التى افترضنا آنفاً أنها تسهم فى تشكيل عالمه ذاك ، وأسميناها بالموت .

ومشكلة الموت ، من المشكلات التى أخذت عند أبى العلاء صوراً متعدّدة من صور التناول . فنراه – مثلاً – ينظر إليه بوصفه وسيلة للخلاص أو التحرّر من ربقة الحياة ؛ فعن طريقه يستطيع الإنسان أن يحصل على الأمان المفتقد فى دنيا البشر .

وهو يرى فى الموت حائلاً بينه وبين ما يريد تحقيقه ؛ أو كما يقال بلغه الفلاسفة عنه : « هو موقف حاجز ، أو حدّ حاسم ، من شأنه أن يهدّدنا دائماً بتلك اللحظة الأليمة التى لن نستطيع بعدها أن نحقّق أية إمكانية »[٢٠] . ولذا نراه يقول :

وكيفَ أُقضّى ساعةً بمسرّةٍ
وأعْلَمُ أنّ الموْتَ من غُرمائى[٢١]

ولم يكن مستبعداً أن يتحول الموت فى تصور أبى العلاء ، خلال رحلة قلقه الوجودى ، إلى أداة من أدوات الزمان أو الدهر التدميريّة ، وما يعنى هذا التصور من شعور بالعجز والتشاؤم والخوف من المصير الذى يكتنفه الغموض :

لا يغرضِ المرءُ مما يقْتنِى غَرضاً
يُمسِى ويُضْحِى بنَبْلِ الدّهْرِ مَرْشُوقا[٢٢]

ومع ما تحدثه هذه النبل من وأد لكل دوافع الرغبة والتمنى ، حتى قبل أن تنطلق من مكامنها ، فإنها نذير « موت لا يفتدى بشىء ، ولا يكفّر عن شىء »[٢٣] :

ومن سَجايا نَبْلِهِ أنّها
كُلُّ قتيلٍ قتَلَتْ لم يُبَا[٢٤]

وقد تطغى أصابع الزمن التدميريّة ، فتصنع عالماً مفعماً بالتشاؤم ، تتحطم فيه البهجة تحت وطء العدم الذى يأتى به الموت :

وكيفَ تُرجّى السُّعودَ فى زمنٍ
يَسارُهُ راجعٌ إلى العَدَمِ[٢٥]

ثم تعلو التشاؤمية التى يشيعها الموت ، فإذا بنا نراها تنشر ظلها على الحياة وما بعد الحياة :

وقدْ طالَ عَهْدى بالشّبابِ وغيّرتْ
عهودَ الصِّبا للحادثاتِ عُهُودُ
وزهّدَنى فى هضْبَةِ المجدِ خِبْرتى
بأنْ قَراراتِ الرّجالِ وهُودُ[٢٦]

وقد يظهر ظل العقيدة الدينيّة على استحياء وسط هذا الجو المفعم بالعدميّة ، لكنّه لا ينفى أبداً فكرة العدميّة والضياع الذى ينتظر الإنسان :

« وربّما أضْجَعنى المُلْحِدُ على رمم ميّت قبلى لو نطق لم يقل

مرحبا . ويجىء جَيْأَلُ بقدر الله إن شاء فتكشف عنّى التراب لتغتدو بى جرواً حوشيا . عرفاء تحترف ، وتعرف بذلك وتعترف ، أن لها هنئى مطلبا . وغشيها رداءُ الصُّبح تحتمل ، فرآها خبيرٌ بكَرّ لإثارة الأرض فزجّرها مُغْضَباً »(٢٧) وفكرة الضياع الذى ينتظر الإنسان بعد الموت ، من الأفكار التى كان لها صداها فى الشعر الجاهلى بعامة ، وفى شعر الصعاليك على وجه الخصوص . وإذا كان أبو العلاء قد ناقش هذه الفكرة فى صورة توحى بالتسليم الذى فرضته قدرة إلهية ، فقد تناولها أيضاً كنتاج طبيعى للمهنة التى تمتهنها الضباع ، حتى صار هذا العمل المدمّر حقّا لها لايقبل النقاش أو المراجعة ، حتى لو بدت هذه المراجعة على هيئة زجرة من جانب فلاح غاضب .

وقد يعود أبو العلاء فى موقع آخر من إملاءاته المشبعة بروح السخرية ، فنراه يحاول أن يتحكم فى مصير جسده بعد الموت ، فيكشف لنا عن رغبته فى التبرع ببعض جسده (الثلث) للثعلب حتى لا يصل إليه الضبع ، على الرغم من عدم يقينه من تحقق وصيته تلك . . . يقول : « ولو قبلت كلاب المِصْر وصيتى لأوصيت لك بأطيب بضعة منّى ، لا بل بالثلث من الحمى . ولكنها جشعة حريصة لا تقبل وصاتى . أما الضبع فأكره أن تصيب منّى شيئاً ، لأنها حمقاء موسمة ، لا آمن أن تطعم بضيعى سلفاً يعرض لها بالمهار ، لأنها إحدى الموسمات . وكأنها تزاحم الكلاب على أوصاله . وإن فعلت ذلك فقبل ما خشيها فتيان القوم . . . »(٢٨)

وإذا كانت العدميّة المصاحبة لواقعة الموت لم تحل لمسة العقيدة بينها وبين الظهور فيما أملى أبو العلاء ، فلم يكن فى مكنة العقيدة أن تتغلّب على الخوف الرابض فى أعماق الشاعر وهويواجه لغز الموت « بكل ما فيه من غرابة وقسوة وإعتام »(٢٩)

«شغلنى عن النَّسب وقول فى النَّسب أنّى أسلك من الحمام نَيْسَبا . أذهب النوم وأطال الأرق وأقلّ رغبتى فى الشرف أنى لا أجد عن ذلك مذهبا . جلّ البارى ! هل يحملُ هذه النكبة مَنْكِبا أضاخ »(٣٠) إن الإحساس الحاد بحتمية الموت ، وما عمق فى داخل أبى العلاء من نزعة تشاؤمية ، قد جسّد شبح الخوف الذى لا يذوق معه الإنسان طعم النوم ، ولا يستشعر هدأة الراحة ، وهو يواجه مثل هذه النكبة التى تفوق قدرة الجبال الرواسى . إن أبا العلاء يبدو وكأنه أراد أن يضعنا – دون عمد – أمام حقيقة وجودنا الذى لا يعدو أن يكون مواجهة يعقمها التكافؤ ، وحالة من حالات العرى الإنسانى التى تبعث على الرعب والخوف ، « عندما تختفى كل فكرة نحتمى بها ، ويتبدّد كل سند عقلى نتذرع به »(٣١)

وإذا كان خوف أبى العلاء المؤرّق من الموت ، يأتى من وادى الخوف الذى تستشعره كل ذات إنسانية « من انسحاب الفناء على تلك «الإنيّة» المعينة التى يمتلكها كل فرد منا بوصفه شخصاً قائماً بذاته » ، فإننا نراه فى نصّ آت لا يحدثنا عن خوفه من الموت ، بل يحدثنا عن خوفه وفزعه وإشفاقه مما بعد الموت :

يعلمِ إلهى يُوجَدُ الضَّعْفُ شيمتى
فلست مُطِيقاً لِلْغُدُوِّ ولاَ المسرى
غَبَرْتُ أسيراً فى يَدَيْه ومن يكن
لَه كَرمٌ تُكْرم بِسَاحَتِه الأَسْرَى
أأصْبِحُ فى الدنيا كما هو عالمٌ
وأُدْخِلُ ناراً مِثْل قَيْصَر أو كِسْرَى
وإنّى لأَرْجُو مِنْهُ يَوْمَ تجاوزٍ
فَيأمُرُ ذاتَ اليمين إلى اليُسْرى
إذا راكبٌ نالتْ به الشَّأوَ نَاقةٌ
فما أَبْتَغى إلاّ الطَّوالِحَ والحَسْرى
وإنْ أعف بعد الموتِ مما يريبُنى
فما حَظِّى الأدنى ولا يَدى الخُسْرَى(٣٢)

إن أول ما يتبادر إلى الذهن ونحن نطالع هذه الأبيات ، عنصر التناقض الذى يبدو فى وضوح لا يمكن تجاهله ، بين ما ذهب إليه أبو العلاء فى النصوص السابقة على هذا النص ، وما يشيع فى هذا النص الأخير . فبينما تمتلىء النصوص السابقة بحالة من العدميّة التى تغمرها موجة مخيفة من الضياع والتشاؤم حينا ، وحيناً آخر تطالعنا تلك العدميّة وقد غلفت بمسحة من سخريّة علائية محبّبة ، لكنها لم تقو على إخفاء الأسى الأسيف الذى يتوارى خلف تلك السخريّة – نقول بينما هذا هو حال النصوص السابقة ، نرى هذا النص الشعرى وقد عاد به أبو العلاء إلى حضن العقيدة ، وما تعنى من بعث ونشور ، وثواب وعقاب ، يختفى معه أى حديث عن ضياع أو عدميّة ، من قبيل الضياع الذى حدّثنا عنه آنفا . ومع هذا فإن أبا العلاء يشير إلى نوع آخر من الضياع الذى يضيق به المؤمن ويشقى . إن الضياع الذى يخافه أبو العلاء هنا هو أن يتساوى فى المصير مع عبدة الأوثان ومن قدّسوا النار من دون الله . ويخاف أيضاً أن يمتدّ إليه الإحباط والفشل الذى عانى منه فى الدنيا لينال من مصيره فى الآخرة ، وكأن عودته هذه إلى الله ، لم تحل بين نزعة التشاؤم والظهور . على أية حال ، فهناك فكرتان تبرزان من ثنايا النص السابق فى حاجة إلى أن نقف عندهما ولو قليلا : الفكرة الأولى ، ونعنى بها فكرة التناقض ، والفكرة الثانية ، هى «الريبة» التى صرّح بها أبو العلاء فى بيته الأخير .

● ١ – إن التناقض الذى نقصده هو هذا الذى يقف وراء توتر أبى العلاء بين رفضه للأمل الذى وعد الله به المتقين ، وقبوله

هذا الأمل على الرغم من خوفه منه وإشفاقه مما يخفيه له فى نهاية المطاف، ومن ثم . إلى إبراز النزعة التشاؤمية التى احتوت حياته كلها على وجه التقريب .

وقد يكون هذا التناقض وراء ما يمكن أن يقال فى مثل هذا المقال ، من أن مثل هذه العودة إلى التعلق بأهداب الدين وما يَعِد ، أو بالأمل كما يقال ، لايعدو أن يكون وليداً لخوف الإنسان من المصير ، وأن الدين لا يمثل سوى «الملاذ الأخير» ، وأن «التديّن ماهو إلاّ محاولة يائسة أو أخيرة للتخفيف من حقيقة الموت المريرة»[٣٣] . وربما كان تناقضه ذاك ، وما أسلمه إلى توتر دائم ، لا يتخطى حدود المحاولة التى قد يبذلها أى مفكر ، للوصول إلى «اقتناع فلسفى» ، لا صلة له بالإيمان الدينى[٣٤] .

٢ - وسواء صح هذا أو ذاك من تفسير ، فسيبقى هناك سؤال ملحّ : هل استطاع أبو العلاء أن يقضى على قلقه وخوفه من الموت بعد أن «غبر» أسيراً بين يدى الله ، مؤمّلاً فى كرمه فينال ما يناله الأسير من كرم الآسر ، وطامعاً فى عدله فلا يتساوى فى المصير - وهو الموحّد بلا جدال - مع عبدة الأوثان وسدنة النار وعبادها ؟ أو أن القلق والخوف مازالا يعملان فى داخله ، وما هما إلاّ الوجه الآخر لفكرة «الريبة» التى يحدثنا عنها فى بيته الأخير ؟ لقد شرح طه حسين الأبيات السابقة على لسان أبى العلاء فقال «إنّى لكبير الأمل عظيم الرجاء ، أنتظر أن ينالنى عفو الله عن ضعيف عاجز فيأمر بى إلى جنته حيث ينعم الأبرار من أصفيائه . ذلك رجاء أرجوه وأمنية أبتغيها . وما أرانى إن ظفرت بها إلاّ الموفق السعيد»[٣٥] . ومع وضوح هذه «الترجمة» التى أرادها طه حسين للزوميات كما يخبرنا فى مقدمة كتبه ذاك ، إلاّ أنه لم يحاول أن يكشف عن التوتر القائم فى معظم الأبيات السابقة وبينها الأخير على وجه الخصوص . فأبو العلاء يحدثنا عن الشك الذى يأمل أن ينحطّ عنه بعد الموت ، ولكنه لم يحدّد لنا أبعاد هذه «الريبة» ، ولا من لديه القدرة على إعفائه من عبثها : أهو المولى عز وجل بعفوه ، أم هو الموت ذاته ، الذى سوف يحمل إليه اليقين الذى يبدّد الشك ويزيل الرّيَب ؟ إن أبا العلاء يربط بين الإعفاء من الشكوك التى تنوشه بلا هوادة فى بيته الأخير ، والحظ الطيب الذى يفتقده الإنسان فى غياب اليقين . ولكن «عدم اليقين طابع لكل ماقى الوجود ، وليس فى الوسع التخلّص منه »[٣٦] ، فهل كان أبو العلاء ينظر إلى الموت بما يعنى من عدميّة وإنهاء للوجود الإنسانى ، كوسيلة أكيدة لإعفائه مما يعانيه من شكوك شتى هى فى صميمها سمة الوجود وعلامة عليه ؟ ! على أية صورة كانت الإجابة ، فالاستسلام الذى أعلن عنه أبو العلاء فى مطلع أبياته ، لم يكن ليخفى فزعه وقلقه ، أو ينتصر على نزعته التشاؤمية التى لم تنهزم داخله حتى بعد أن غبر أسيراً بين يدى الله .

٣ - وإذا كانت رؤية أبى العلاء «الميتافيزيقية» قد أسهمت إلى حدّ كبير فى الكشف عن بواعث النزعة التشاؤمية لديه ، فقد كانت هناك عوامل أخرى لها دورها فى تعميق تلك النزعة وإبرازها فى صورة لا تقل قتامة عن الصورة التى كشفت عنها رؤيته الميتافيزيقية . وربما كانت أهم العوامل التى لا يمكن التقليل من شأنها تتمثل فى ١ - تصوره للحياة (الدنيا) ٢ - رؤيته للإنسان .

● ١ - من الأفكار الشائعة عن أبى العلاء ، أنه كان يمقت الدنيا ولايفى يهجوها . وكان هجاؤه ذاك المستمر ، لا يدع مجالاً لحديث عن حبّ لها كان يضمره حينا ويصرح به أحيانا أخرى . وربما لم يدر بالخلد أن هناك رابطة ما بين كره أبى العلاء للدنيا ويأسه منها ، وحبّه الطاغى لها ، وأن الرأى الذى يقول بأن «اليأس المفرط من الحياة مرتبط بالحب المفرط للحياة»[٣٧] ، لا ينقصه الصواب . يقول أبو العلاء :

أيها الدنيا لحاك الله مِنْ رَبَّةِ دَلٍّ
ما تسلّ خَلَدِى عَنْكِ وإنْ ظنّ التسلّى
إنما أبقيتِ مِنىّ للأخلاء أقلّى
أمس أوْدَيْتِ ببعضى وغداً يَذْهَبُ كُلّى[٣٨]

فإحساس أبى العلاء بالفناء الذى تمثل فى ذكره لرحيله هذا المجزأ ، لم يحل بينه والكشف عن تعلقه بهذه الدنيا اللعوب ، وكيف كانت لها السيطرة الكاملة على تفكيره حتى وهو يحاول الهروب منها . وكأن شعوره الحاد برحيله الذى لابد منه ، وما يخلّف داخل الإنسان من إدراك للعبثيّة التى تطبع الحياة بطابع التشاؤم ، يقف وراء ذلك الحب العنيف الذى يحمله داخل ذاته للحياة الدنيا .

٢ - وقد تكون هناك صورة أخرى من صور ذلك الحب العلائى للدنيا ، ذلك الحب الذى أفرغ فى حياته الكراهية لها ومن ثم تشاؤمه من جدوى الفعل فيها . وكأن كراهيته هذه ما هى إلاّ «حبّ مكبوتٌ مقلوب»[٣٩] كما يرى علماء النفس . وربما يكون لدى النصوص العلائية ذاتها القدرة على جلاء هذه الصورة :

تُخَالِفُنَا الدُّنْيا على السُّخط والرِّضَى
فإنْ أوشَكَ الإنْسانُ قالت له مَهْلا
هى المالكُ لو أنى بمعلمى وَرَدْتُهُ
لقُلْتُ لنفسى كان مَوْرِدُهُ جَهْلا
فما رئمتُ طفلاً ولا أكْرَمَتْ فَتى
ولا رحِمتْ شيخاً ولا وقّرتْ كَهْلا[٤٠]

أو يقول :

قَطَعْنا إلى السَّهْلِ الحُزونَـةَ نَبْتَغى
يَسَاراً فلم نُلْفِ اليَسيرَ ولا السَّهْلا
فـلا تـأمـلِ الأيّـامَ لـلخيرِ مَـرَّةً
فليْسَتْ لِخَيرٍ أنْ يُظَنَّ بهـا أهْلا(٤١)

يذكر الدارسون أن الذات «فى محاولتها إغناء نفسها لابد أن تصطدم بما لا يريد الدخول فى حوزتها من الأشياء أو الذوات الغيريّة ، مما يولدّ عندها الشعور بالكراهية نحو هذا الغير النافر المتأبى ؛ فالكراهية إذن طابع ضرورى للوجود»(٤٢) والواضح أن أبا العلاء كان يحاول أن يروض الدنيا ، وأن يحقق من خلالها ما لديه من إمكانات . ولكنه فى محاولاته تلك ، كان ينتهى دائماً إلى الفشل والإحباط ، بعد أن يبذل كل مافى الوسع والطاقة ليقترب من بغيته أو يوشك على الاقتراب . ولذا نراه فى نهاية المطاف يقرر حقيقة لا قبل لإنكارها ، عندما يذكر لنا وروده إلى الدنيا بغير إرادته أو علمه ، ولو كانت بإرادته لكان أقرب إلى الجاهل منه إلى الحكيم العاقل . ولكنه لا يحدثنا عن هذه الحقيقة التى تبدو كأنها كانت غائبة عنه وهو يحاول مع الدنيا ، بل نراه فى آخر أبياته يعلن لنا عن تشاؤمه من إمكان تحقيق «الخير» ؛ لأنها – أى الدنيا – ليست مطبوعة ، عليه بقدر ماهى مطبوعة على الشقاء :

نحبُّ العيشَ بغضاً للمنايا
ونحنُ بما هَوينا الأشقياءُ(٤٣)

وربما كان من الصعب علينا أن نفصل بين تشاؤم أبى العلاء من الدنيا وإخفاقه فى تحقيق ذاته على نحو من الأنحاء ، بل لانغالى إن قلنا إن ما كان يؤرقه هو أن يلحق به الموت قبل أن يحقق ما كان يريد ؛ هذا إذا بعدنا ولو قليلا عن ذلك التضخم اللافت للذات ؛ هذا التضخيم الذى لم يحجب ذلك التساؤل الذى ينضح بالأسى ، ويكشف عن هزيمة الإنسان وكبريائه الأسيف :

أأخْمُلُ والنَّبَاهةُ فىَّ لفظٌ
وأقْتِرُ والقناعةُ لى عَتادُ ؟
وألقى الموتَ لم تُجِدِ المطايا
بحاجَاتى ولم تَجِفِ الجيادُ ؟(٤٤)

ولكنه أمام إحباطات الحياة المدمّرة ، لم يكن أمامه إلا أن يقول :

دنياى : هل لى زادٌ أستعينُ به
على الرحيل فإنّى فيكِ مُحْتَبَسُ(٤٥)

٣ – ولم يكن حظ الإنسان مع أبى العلاء بأحسن من حظ الدنيا معه . فقد عاش أبو العلاء معلناً سخطه ، ليس على إنسان عصره فحسب ، بل على الإنسان فى عمومه ، مؤصلاً فى طبيعته الشر منذ بداية الخليقة ، متشائماً من إمكان إصلاحه ، أو التغلّب على ماركُز فى تكوينه منذ البدء من خسّة وانحطاط ونفاق وتملّق ، إلى آخر هذه المفردات الدالة على موقف لا يخلو من قسوة ، ورؤية تدعو إلى اليأس ، بل تؤصّله حول مستقبل الإنسان .

وليس لنا أن نعيد ما قيل من نقد أبى العلاء للمجتمع بكل فئاته ، فقد أفردت لها دراسات كما أوضحنا من قبل . ولسنا فى حاجة أيضا إلى أن نعيد الحديث حول موقفه من فكرة الخطيئة الأولى ، وكيف استغلها فى حديثه عن الشر الذى توارثه الإنسان عن جدّه الأعلى . إن ما نريد الحديث عنه ينحصر فى فكرتين ، توضح إحداهما الأخرى .

١ – الفكرة الأولى ، تتمثل فى حب أبى العلاء للإنسان ، هذا الحب الذى يصوره لنا فى بيتيه اللذين يقول فيهما :

ولو أنّى حُبيتُ الخُلْدَ فرداً
لما أحْبَبْتُ بالخُلْدِ انفرادا
فلا هَطَلَتْ علىّ ولا بأرضى
سحائبُ ليس تنتظمُ البلادا(٤٦)

والبيتان ليسا فى حاجة إلى التفسير ، فهما يكشفان عن نزعة إنسانية متأصلة ، وروح جمعية تأبى التفرّد حتى فى النعيم الموعود . وقد يدعم هذه الرؤية الإنسانية فى داخل أبى العلاء ما جاء فى قصيدته المشهورة فى رثاء الفقية الحنفى من قوله :

خفّفِ الوطءَ ما أظُنُّ أديمَ الـ
أرضِ إلاّ من هذه الأجسادِ
وقبيحٌ بنا وإن قَدُمَ العَهْـ
ـدُ هَوَانُ الآباءِ والأجدادِ
سِرْ إن اسطعْتَ فى الهواءِ رويداً
لا اختيالاً على رفاتِ العبادِ(٤٧)

هذه النزعة الإنسانية التى تنضح برهافة الحس ورقة الشعور نحو الراحلين أيّا كان هؤلاء الراحلون ، حتى نراها تتحرّج من مجرد الخطو الهيّن على وجه الأرض ، فتأمل لو تستطيع أن تطير حتى تقضى على أية بادرة من خيلاء يوحى بها الخطو الإنسانى . ولكن هذه النزعة الإنسانية بمثاليتها تلك ، تتحول إلى النقيض فى حلّة مخيفة فيقول :

حَسْبُ الفتى من ذُنوبٍ وصفُهُ رجلاً
بالخير وهو على ضِدِّ الذى يَصِفُ

وقد خبرتُ بني الدّنيا فليتَهُمُ
أو ليتني خَلّتني عنهم الصُّحُفُ
فظالمٌ آخِذٌ مالا يحلُّ له
ومُنصِفٌ ظلّ فيهم ليس يَنْتَصِفُ(٤٨)

أمنية مخيفة هذه التي يتمناها أبو العلاء لبني الدنيا أو لنفسه ، تتمثل في ذلك الاستعداء المخيف لعوامل الطبيعة المدمّرة ، وكأننا أمام «نبي» أعيته الحيل في تقويم قومه ، وضاقت به السبل أمام ما يعاينه من واقع مليء بالزيف والظلم .

ومن صلب هذا الواقع الزائف الظالم ، تأتي الفكرة الثانية ، التي تتمثل في موقف أبي العلاء اليائس من حاضر الإنسان ، والمتشائم من إمكانات المستقبل ، التي هي بالضرورة ، وليد هذا الحاضر .

٢ - لقد أنكر أبو العلاء سلوك الإنسان وأخلاقه ، حتى بدت الحياة أمامه وقد خلت من كل معنى أخلاقي يبرر الاستمرار في العيش :

تَعَوّض عياماً عن الدنيا فإنّ بها
علائقاً أوْجَبَتْ للحرّ تعويضا(٤٩)

وموقفُ أبي العلاء هذا أشبه ما يكون بموقف «الرجل الإنكاري» . فالرجل الإنكاري - كما يرى الدارسون - «هو الرجل الذي يحكم على العالم ، كما هو موجود ، بأنه من الواجب ألا يوجد ، وعلى العالم كما يجب أن يوجد ، بأنه غير موجود . والنتيجة تبعاً لهذا هي أن الوجود لا معنى له»(٥٠) . والمعنى المقصود هنا هو الذي يفتقر إليه الوجود ؛ فقد يكون «تحقق قانون أخلاقي سام ، ونظام أخلاقي للكون ، وقد يكون نماء الحب والانسجام في علاقات الناس بعضهم ببعض ، وقد يكون الاقتراب من حالة سعادة عامة . . . الخ»(٥١) .

والواضح أن أبا العلاء لم يجد بين الناس مثل هذه الحالات التي تعطي للوجود معنى :

يكفيك شراً من الدنيا ومنقصةً
ألاّ يبين لك الهادي من الهاذي(٥٢)

فشرّ الدنيا ونقصها يأخذ عند أبي العلاء أكثر من صورة من الصور التي تشي بغياب المعنى والغاية . ففي البيت السابق على سبيل المثال ، يحدثنا عن «الميوعة» وعدم الوضوح فيما يباشر الناس من سلوك وقول ، حتى يبدو للرائي انعدام أية قيمة أخلاقية أو مبدأ عام ينتظم حياة الناس ، وضياع المعنى في اللامعنى ، لينتهي الأمر إلى انقلاب في المعايير التي لا تستقيم الحياة بدونها :

وخفّ بالجهل أقوامٌ فبلّغهم
منازلاً بسناء العِزّ تلتفعُ
أما رأيت جبالَ الأرض لازمةً
قرارها وغبارُ الأرض يرتفعُ(٥٣)

فلندع جانبا «حسن التعليل» الذي ساقه أبو العلاء في بيته الثاني ، فربما كان فيه بعض التعويض للنفس المنهزمة في معركة لا تخضع لقواعد أو أصول ، وعلينا أن نعطي بعض الاهتمام لما يشير إليه أبو العلاء لسيطرة الجهل وارتقاء الجهلة إلى أماكن الصدارة ، وما يعني هذا كله من غلبة مفاهيمهم الهابطة ومبادئهم المتدنية على تيار الحياة وسلوك الناس ، وكيف ساد الناس من جراء ذلك كله شقاق حاد بين القول والفعل :

أتوهمني بالمكر أنك ناسك
وما أنت إلاّ في حياتك جاذبُ
وتأكلُ لحمَ الخِلِّ مُستَغْضِباً له
وتزعمُ للأقوام أنك عاذبُ(٥٤)

ولكن الأمر لم يتوقف عند هذا الحد في حياة الناس ، بل تعدى هذا كله إلى حياتهم الروحيّة . وقد يكون هذا كله وليد الضعف والوهن الذي تسرب إلى حياتهم الروحيّة ، فانعكس - من ثم - على سلوكهم العام :

تلا كتابَ الله من حِفْظه
من هو بالكأس مَليءٌ حَفي
كأنه من سوء أفعاله
يبدّد الخمرَ على المصحف(٥٥)

ولم يكن أمام أبي العلاء وهو يطالع ذلك الانفلات الذي هيمن على سلوك الناس وأفعالهم ، إلاّ أن يستشعر العجز في مواجهة تلك الموجة العاتية من الانحلال الذي أتى على كل شيء في حياة الناس ، وأصبحت محاولة الإصلاح عبثاً لا طائل وراءه :

سأخرج بالكراهة من زماني
وفي كَشْحَيّ من يَدِهِ قِطاعُ
ومازال البقاءُ يُرِثُّ حَبْلي
إلى أن حان للمَرَس انقِطاعُ
ليبيب القوم تألفه الرزايا
ويأمر بالرشاد فلا يُطاعُ
فلا تأمل من الدنيا صلاحاً
فذاك هو الذي لا يُستطاعُ(٥٦)

ولا يخفى ما في أبيات أبي العلاء من يأس وتشاؤم من إمكان تقويم ما اعوج ، فضلا عمّا مني به من جراح أصابت منه النفس والجسد في معركته مع الزمن والإنسان . ولا يخفى على الدارسين

خطورة أن يمتد الإحباط إلى صفوة المجتمع وطبقته الرفيعة الممتازة ، هذه الطبقة المتميزة «التي تثبت الإيمان بعظمة الإنسان وقدرته بفضل ما لها من قوة ، وما فيها من غنى وخصوبة روحية»[٥٧] . ووجه الخطورة في ذلك ، يتضح في هذه الانهزامية التي تسم منهم الفكر والرؤية المستقبلية ، فضلاً عن فقدهم لما تتمتع به نفوسهم من إيمان قوى له أهمية في إنقاذ الإنسان من وضعه المتردّى .

ولكن يبدو أن ما كان يخيف الدارسين من امتداد اليأس والتشاؤم إلى الصفوة ، لم يكن من السهل تحاشيه . ولقد تمثلت هذه النزعة المستقبليّة المغرقة في التشاؤم في أبيات لأبي العلاء يقول فيها :

يقال أنْ سوف يأتي بعدنا عُصُرٌ
يُرْضِيَ فتَضْبِطُ أُسْدَ الغابة الحُطُمُ
هيهات هيهات هذا منطقٌ كَذِبٌ
في كلّ عَصْرٍ زمانٍ كائنٌ قُطُمُ
مادام في الفلك المرِّيخُ أو زُحَلٌ
فلا يزال عُبابُ الشَّرّ يَلْتَطِمُ[٥٨]

فأبو العلاء ينفى أية قدرة يكون في وسعها أن تنتصر على روح الشرّ المتأصلة في الوجود وكائناته ، وأن القول بغير هذا يختلف مع طبائع الأشياء . ولكننا لا نراه يكتفي بهذا ، بل يؤكد في بيته الأخير هذه الفكرة – فكرة الشر – بأن جعلها لبنة في بناء الوجود ذاته وداخلة في تكوينه ، فهي باقية ببقائه ولا تزول إلا بزواله .

ولكن ألا توحى إلينا هذه الأبيات بمستوى آخر من المعنى الذى لا يتناقض مع ما قلناه حولها وإن كان ينبثق منه ؟ فأبو العلاء يستبعد أى فكرة قد توحى بمستقبل للإنسان يسود فيه الأمن وتغمره الطمأنينة ، ويبنى حكمه هذا على رؤية للشرّ ، تضعه في مرتبة الثوابت التي يبنى عليها الوجود .

ولا جدال في أن هذا التصور العلائى للشر – إن صح فهمنا لأبياته تلك – يوحى بفكرتين لهما دور أكبر مما نظن في تأصيل النزعة التشاؤمية عند أبي العلاء : الفكرة الأولى ، ترى حتمية الشر وضرورته كعنصر مكوّن لنسيج الوجود الإنساني ، وأن أى محاولة للانتصار عليه محكوم عليها بالفشل . وأن الأمل في أن ينمحى الشر من الوجود في أى عصر من عصور الإنسان المقبلة ، أمل واهم وسراب أبعد ما يكون عن التحقق ، بل نراه في موضع آخر من لزومياته ، يستبعد فكرة الخير تماما من الحياة ، تاركا إياها للشرّ متربعاً عليها في حالة من التفرّد :

لا أزعم الصَّفوَ مازجاً كَدَراً
بل مَزْعَمى أنْ كُلَّهُ كَدَرُ[٥٩]

أما الفكرة الثانية فهى نتاج طبيعى للفكرة الأولى ؛ ومؤدّاها أن العقاب لا مجال له إذا انتفى الاختيار :

وليس الخيرُ في وُسْعِ الليالى
فكيف تَسُومُها ما لا يُسامُ[٦٠]

وإذا حاولنا أن نطبّق قانونه هذا على الإنسان ، مهتدين بتبرئته لليالى وخلوها من الخير ، لقلنا إن أبا العلاء كان على وشك أن يعلن عن انتفاء المسئولية بالنسبة للإنسان عندما يأتى شرًا ، بدعوى أن الخير ليس في وسعه ، وأن الشرّ قد رُكّب فيه وأوجد كما رُكّبت المجرّات في السماء وأوجدت . ولكنه فيما يبدو قد أحجم عن ذلك أمام المسئولية الأخلاقية التي يجب أن ينادى بها ويحافظ عليها .

على أية حال ، لقد فقد أبو العلاء إيمانه بالإنسان أولاً ، لما وجد في حياته من فجوة عميقة لا يمكن تجاوزها بين قوله وفعله ، بلا فارق يذكر ، في المستوى الذى يحتله الإنسان في السلم الاجتماعى والثقافى والدينى . وفقد إيمانه به ثانيا ، عندما وجد أن نزعة الشر لها الهيمنة على سلوكه وأفعاله . وقد أدى ذلك كله إلى شعور حزين بالإحباط من إمكان صلاح ذلك الإنسان ، بل تعدى الموقف عنده إلى نظرة تراجعية مليئة بالتشاؤم على مصيره .

وفقد إيمانه بالحياة – على الرغم من تدلّهه بها – لما منى بها من إحباط حال بينه وبين إمكان تحقق ذاته ، في حين حاز فيها من لا يستحق ، فوق ما يأمل ويبغى . ثم نراه ينتهى إلى إيمان أكبر بعبثيّة المحاولة لأى تحقق في الدنيا ، لما طبعت عليه من نقصان يحول بين الإنسان ونشدان أى نوع من اكتمال قد يراوده .

وإذا كنّا قد تحدّثنا في البداية عن مكونات عالم أبي العلاء التشاؤمى على المستوى الميتافيزيقى ، ثم أعقبنا ذلك بحديثنا عن عالمه الواقعى وما به من دواع تبعث على التشاؤم وتعمقه ، فإننا في النهاية لا نستطيع أن نفصل بين هذين العالمين ؛ فكلاهما يمثل وجهاً لعملة واحدة ، هى في حقيقتها نزعة أبي العلاء التشاؤمية ، التي كان لها وجودها الدائم في أدبه على مدى عمره المديد .

هوامش

(١) د. عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٣٥١ .

(٢) جون كروكشانك ، ألبير كامى وأدب التمرّد ، ترجمة جلال العشرى ، الوطن العربي ، بيروت ، ص ٣٨ .

(٣) ألبيركامي ، أسطورة سيزيف ، ترجمة أنيس زكي حسن ، مكتبة الحياة بيروت ، ص ٣٠ .
(٤) اللزوميات ، تحقيق أمين عبد العزيز الخانجي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ج ١ ، ص ٢٢٨ .
(٥) د. عبد الغفار مكاوى ، ألبيركامي (دراسة في فكره الفلسفي) ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٩٢ .
(٦) اللزوميات ، ج٢ ، ص ٢٨٣ .
(٧) طه حسين ، مع أبي العلاء في سجنه ، دار المعارف ، القاهرة ، ص ٩ .
(٨) د. جابر عصفور ، المرايا المتجاورة ، الهيئة العامة ، القاهرة ١٩٨٣ ، ص ٣٤٨ ، ٣٤٩ .
(٩) نفسه ، ص ٣٤٦ .
(١٠) طه حسين ، نفسه ، ص ١٢ .
(١١) نفسه ، ص ٥٨ .
(١٢) نفسه ، ص ٥٩ .
(١٣) رسالة الصاهل والشاحج ، تحقيق د. عائشة عبد الرحمن ، دار المعارف ، القاهرة ، ص ٩٠ .
(١٤) اللزوميات ، ج١ ، ص ٥٠ .
(١٥) الجاثية ، آية ٢٤ .
(١٦) الفصول والغايات ، تحقيق محمود حسن زناتي ، الهيئة العامة ، القاهرة ١٩٧٧ ، ص ٢٢٤ .
(١٧) اللزميات ، ج٢ ، ص ٣٢٩ .
(١٨) نفسه ، ج٢ ، ص ٣١٨ .
(١٩) د. زكريا ابراهيم ، مشكلة الإنسان ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ص ١٣٧ .
(٢٠) نفسه ، ص ١٢٤ .
(٢١) اللزوميات ، ج١ ، ص ٥٤ .
(٢٢) نفسه ، ج٢ ، ١٣٦ .
(٢٣) جون كروكشانك ، نفسه ، ص ٤٠ .
(٢٤) اللزوميات ، ج١ ، ص ٥٨ .
(٢٥) نفسه ، ج٢ ، ص ٣٣٠ .
(٢٦) نفسه ، ج١ ، ص ٢٣١ .
(٢٧) الفصول والغايات ، ص ٤٩٩ .
(٢٨) رسالة الصاهل والشاحج ، ٤١٣ .
(٢٩) د. عبد الغفار مكاوى ، نفسه ، ص ٣٣ .
(٣٠) الفصول والغايات ، ص ٥٠٠ .
(٣١) د.عبد الغفار مكاوى ، نفسه ، ص ٣٣ .
(٣٢) اللزوميات ، ج١ ، ص ٦٩ .
(٣٣) جون كروكشانك ، نفسه ، ص ٣٩ .
(٣٤) انظر ، د. زكريا ابراهيم ، أبو حيان التوحيدى ، أعلام العرب/٣٥ ، الدار المصرية ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٢٣٤ .
(٣٥) د. طه حسين ، صوت أبي العلاء ، اقرأ ط٣ ، دار المعارف ، القاهرة ، ص ١٠٣ .
(٣٦) د.عبد الرحمن بدوى ، الزمان الوجودى ، ط٣ ، دار الثقافة ، بيروت ، ص ١٨٦ .
(٣٧) جون كروكشانك ، نفسه ، ص ٤٦ .
(٣٨) اللزوميات ، ج٢ ، ص ٢٤٨ .
(٣٩) د.عبد الرحمن بدوى ، نفسه ، ص ١٦٨ .
(٤٠) اللزوميات ، ج٢ ، ص ١٩٩ .
(٤١) نفسه والصفحة نفسها .
(٤٢) د.عبد الرحمن بدوى ، نفسه ، ص ١٦٨ .
(٤٣) اللزوميات ، ج١ ، ٤٢ .
(٤٤) شروح سقط الزند ، الدار القومية ، س١ ، ق١ ، ص ٢٨١ .
(٤٥) اللزوميات ، ج٢ ، ص ٢٢ .
(٤٦) شروح سقط الزند ، س٢ ، ق٢ ، ص ٥٦٤ .
(٤٧) نفسه ، س٢ ، ق٣ ، ص ٩٧٤ ، ٩٧٥ .
(٤٨) اللزوميات ، ج٢ ، ص ١٠٣ .
(٤٩) نفسه ، ج٢ ، ص ٦٧ .
(٥٠) د.عبد الرحمن بدوى ، نيتشه ، ط٥ ، وكالة المطبوعات ، الكويت ١٩٧٥ ، ص ١٥٨ .
(٥١) نفسه ، ص ١٥٦ .
(٥٢) اللزوميات ، ج١ ، ص ٢٩٤ .
(٥٣) نفسه ، ج٢ ، ص ٨٥ .
(٥٤) نفسه ، ج١ ، ص ٧٤ .
(٥٥) نفسه ، ج٢ ، ص ١١٥ .
(٥٦) نفسه ، ج٢ ، ص ٨٨ .
(٥٧) د.عبد الرحمن بدوى ، نفسه ، ص ١٥٥ .
(٥٨) اللزوميات ، ج٢ ، ص ٢٧٨ .
(٥٩) نفسه ، ج١ ، ص ٣٤٥ .
(٦٠) نفسه ، ج٢ ، ص ٢٧٩ .



تراثنا الشعرى في آسيا الوسطى

استشراف من خلال مخطوطة سلجوقية

محمد فتوح أحمد

ليس من الضرورى أن تكون الملامح التى نحاول رسمها للظاهرة الأدبية ملامح برّاقة أو آسرة ؛ يكفى أن تكون دقيقة ، وأن تكون واجبة ، بحيث لا يجزىء غيرها فى تكملة أبعاد اللوحة المرسومة .

وهذا - بالتحديد - هو الذى حدا بى إلى التركيز على رقعة فى تراثنا الشعرى ليست - بالقطع - شديدة العتمة ، ولكنها - أيضا - ليست معروفة حق المعرفة ، وفرسانها لا يتمتعون بما يتمتع به سواهم من فرسان الشعر فى بقية العصور والبيئات من وهج ولمعان ، ومع ذلك فإن نتاجهم يمثل فلذة غالية فى ذخيرة التراث العربى . واستشراف هذا النتاج مهمة ضرورية الأداء فى هذه الآونة التى تشهد طرحا علميا جديدا للظواهر التراثية بمختلف أجناسها .

أمّا المساحة الزمنية التى تنتمى إليها النماذج الشعرية موضوع هذه الدراسة ، فهى حقبة المقدمات فيما يسمى بشعر القرون الوسطى ، أو هى حقبة النهايات فيما يعرف بالشعر العباسى ؛ وهى حقبة يكاد البحث الأدبى يختلسها اختلاسا ، فلا يتوقف عندها مطلقا ، وحتى إذا توقف فريثما يصمها بالضعف ، من الوجهة الأدبية ، وبالتمزق ، والتشرذم إلى دويلات ، والوقوع فى قبضة السلاجقة ، من الوجهة السياسية .

وأما البيئة المكانية التى تعد هذه النماذج بمثابة تجلّيات فنية لها ، فهى آسيا الوسطى الإسلامية ، وبالذات تلك البقعة التى تشمل مناطق « الباب » و « أرّان Arran » و« شروان » ؛ وهى مناطق كانت تتاخم أو تتداخل - على فترات تاريخية متفاوتة - مع مايعرف حاليا بجمهوريتى « تركستان » و« جروزيا »[1] ، كما كانت تخضع فى الحقبة التى نحن بصددها للسلطة السلجوقية ، خضوعا رسميا مباشرا ، أو خضوعا غير مباشر ، كما حدث عندما قام ألب أرسلان السلجوقى سنة ٤٥٦ هـ (١٠٦٤م) بالإغارة على « أرّان » و « شروان » بعد أن استغاثت به القبائل التركمانية ضد قيصر « جروزيا » ؛ وهى غارة لم تنته إلاّ وقد استقر الأمر للسلاجقة ، وتوّج هذا الاستقرار بصلح انعقد بينهم وبين القيصر المذكور[2] .

والمادة الشعرية التى نتكىء عليها فى هذا الاستشراف ترجع - على وجه التحديد - إلى بدايات القرن السادس الهجرى (٥٠٥ هـ - ١١١١م) ، وتضمها مخطوطة نادرة تحوى - بالإضافة إلى هذه المادة الشعرية - طائفة من القصص والرسائل والأخبار ، على ما هى عادة مصنّفات ذلك العصر فى الاعتماد على موسوعية المنهج ورحابة الإطار التأليفى ووراء ذلك الجهد الضخم - تصنيفا وإبداعا - أديب يفتقد بريق الشهرة

واللمعان ، على الرغم من قوة تمثيله لذوق عصره ومزاج بيئته ، هو الكاتب الشاعر مسعود بن نامْدار .

وقد ارتحلت هذه المخطوطة عبر الزمان والمكان في تجوال طويل حتى وصلت بطريقة مّا إلى المكتبة الوطنية في باريس سنة ١٦١٢م ، وظلت محفوظة بها ، حتى قام العالم المحقق البارون دى سلين Le Baron de Slane بوصفها والتعليق عليها ضمن قوائم المخطوطات العربية الموجودة بالمكتبة المذكورة[٣] . ولكن هذا الوصف كانت تشوبه مزالق البداية ؛ فلم يقدم تعريفا كافيا بمواضع الموسوعة المذكورة ، بل كان هذا الوصف يتعارض أحيانا مع مضمون المخطوطة ، مما يرجّح أن المستشرق المذكور لم يتمكن من حلّ كل مغلقاتها بالقراءة الفاحصة ، أو - على الأقل - لم يدرك ماقرأه إدراك مخالط للغة .

وفى سنة ١٩٤٦م نشرت دراسة مشتركة لعالمى الشرقيات « مينورسكى V. Minorsky » ، و « كلود كاهن Claude Cahen» تتناول بالرصد والتحليل قيمة المخطوطة المذكورة ومضمونها ؛ وهى دراسة وجّهت أنظار جماعات الدارسين إلى أهمية هذا المضمون فى إضاءة قطاع معتم من تاريخ « البيلقان » وآسيا الوسطى بعامة .

ويصف « كلود كاهن » هذه المجموعة السلجوقية المخطوطة بأنها فيما يتعلق بحجم الدقة فيما تتضمنه من معلومات « تعتبر نصف تاريخية »[٤] ، وهو وصف إنْ أوحى بقيمة شبه علمية ، فقد أغفل - أولا - القيمة الأدبية للعمل ، وحرمه - فى اعتقادنا - من أهم ميزة يتمتع بها ، بحسبانه قنديلا - صغيرا أو كبيرا - يضىء بعض مجاهل الشعر العربى فى زمن وبيئة لم تستطع جحافل العجمة فيهما أن تقضى على اللسان العربى وإبداعه المنظوم ، ثم أومأ - ثانيا ، وبطريقة غير مباشرة - إلى أن النتاج المبثوث فى تضاعيف هذه المجموعة مازال يفتقد التأصيل العلمى الكامل ؛ فكثير من الإشارات التاريخية التى يحملها مازالت تحتاج إلى إيضاح وتحديد ، وبعض الشخوص والأحداث يحتاج إلى تعريف ، بل إن شخصية « المصنِّف » ذاته مازالت نصف مجهولة ، مما يفسح المجال للظنّ بأن هذا النتاج لم ينْج نجاة تامة من آثار التأليف الجماعى ، وربما أمكن اعتباره - لهذا السبب - ممثلا لشخصية أدبية أُحادية الوجه ، محددة الملامح والتخوم .

٢

والقسم الشعرى فى المجموعة المشار إليها يستغرق قرابة ثلثها (نحو تسعين ورقة من مائتين وتسع وستين) ، ولكنه فى تنوعه كافٍ لتجلية الظاهرة الشعرية فى المشرق البعيد قبيل الاجتياح التتارى لبغداد سنة ٦٥٦ هـ . والمقصود بهذا التنوع ما يتجاوز مجرد تعدد الأغراض الشعرية ، من المدح إلى الاعتذار ، ومن الشكوى إلى العتاب ، ومن الفخر إلى ذكر المشيب ، إلى ما يشمل حقيقتين كبيرين لا مناص من المصادرة بتقديمها فى هذا المقام . أما الحقيقة الأولى فهى التباين الملحوظ بين النماذج الجيدة والنماذج الهابطة فى هذا الشعر ؛ وهو تباين يعد غريبا على ساحة الشعر العربى بعامة فى هذه الحقبة ، فالجيِّد يدين بجودته إلى حسن استلهام - نُوشِك أن نقول : تقليد - محفوظ الشعراء من روائع القرن الرابع على وجه الخصوص ، وتراث المتنبى وجيله بوجه أخص ، والهابط يعود بهبوطه إلى تلك النذر التى لاحت بوادرها منذ الحقبة البُوَيهية ، بما تعكسه هذه النذر من تعقيد العبارة ، ورخاوة النسيج الشعرى ، والولوع بمظاهر التجميل الكلامى .

وأما الحقيقة الأخرى فتتجلى فى تعدد الأوجه التى يشفّ عنها هذا المذخور الشعرى ، مابين إيحائه بالغليان السياسى والعسكرى الذى كانت تموج به مناطق آسيا الوسطى فى تلك الآونة ، وإشارته إلى معالم البيئة بكثير من الإلماعات الجغرافية والتاريخية والاجتماعية ، واحتفاله بتصوير حالة الاستلاب التى كانت تعانيها جمهرة الشعراء والكتّاب إثر الاضطراب السياسى والهجمات العسكرية التى كانت تتعرض لها مواطنهم ، والتى كانت تؤدى - أحيانا - إلى سقوط بعض هذه المواطن فى قبضة الخصوم من «جُرْوُزْيا» أو «تركستان» ، بكل ما عسى أن يترتب على هذا السقوط من إذكاء مشاعر الوحشة والضياع ، ثم بكل ما يعكسه ذلك فنّيا من شكوى الغربة ورثاء الأوطان ، على نحو ما نجده فى الشعر الأندلسى حين كانت شمس الأندلس على وشْك المغيب .

ودعْنا نختبر صدق هذه المقولة فى ضوء هذا النموذج الذى قد لا يكون الأروع أداء ، وإن كان الأصدق تمثيلا ، وهو من شعر مسعود بن نامْدار ، وفيه نحس بنبض أبى الطيب المتنبى ، كما نشعر بأنفاسه الفنية قوية لافحة ممتدة عبر قصيدة تنيف على الستين بيتا . ويبدو أن وجه الشبه بين الشاعرين لا يقتصر على إعجاب الشاعر السلجوقى بسلفه العربى ، وإن كان هذا فى حد ذاته كافيا ، بل يتعدى ذلك إلى اتفاق الحال بين الشاعرين فى الاغتراب ، وضيق فجاج الأرض بهما ، ولواذ كلّ منهما بجناب أمير يعلّق عليه آماله ، ذاك بسيف الدولة أو بكافور ، وهذا بمن تدعوه القصيدة «أمين الملك» ، وأخيرا ذلك الإحباط الذى يلمّ بكل منهما حين تنهار الآمال ، فلا الشاعر بالغ ما تمنّاه ، ولا هو مطلق السراح ليذهب حيث يشاء :

سئمتُ العيشَ فى عهد التَّصابى
وما لَكَ شاكها شرْخ الشباب

صدَّنى عن مقاصِدِى العَوادى
وعدوانُ الأعادى والصحاب
أتُسلُ تغرُّبِى مادام عُمْرى
وأسرعُ أوْبتِى يومُ الحساب
إلى كَمْ ذا السُّرَى تحت الدَّياجى
وهذا السَّير فى ظُلَلِ السحاب
وإدْلاجِى لأحوال عِجَابِ
وتَهْجيرى لأسبابٍ صِعَابِ
ألاَ ياليتَ شِعْرى هل أرانِى
تُحلّ بدار مكرُمة ركابى
وهلاّ ألتقى يوما رحالى
تُحطُّ على المنى عند الإياب
ولمّا انسدّت الأبواب دُونى
وأقعدنى الزمانُ عن الطِّلاب
وضاقَ الأرضُ بى وأضَقْتُ حتى
طعمتُ من الطَّوَى سُؤْر الكلاب
وعِيلَ الصبر عن صدرى لِما قد
دَهَانِى من مُساورة الذئاب
خطبْتُ إليه آمالى وحالى
على بُعْد المسافة بالخِطَاب
وقلتُ وفى الحَشَا أسَفٌ وغَيْظ
على عَوَز المَطَالب فى الطِّلاب
أمِينَ المُلْكِ إنّى خير عبْد
تيمّم خير مَوْلَى لانتخاب
هجرْتُ إلى ديارك كل دار
وجُزْتُ إلى جَنَابِكَ كلّ باب
نَثَرْتُ من القريضِ عليك نظْما
كعِقْد الدّرّ فى نحر الكَعَاب
لتكشف ما ألَمّ من الجَوى بى
وتُكرمنى بإيجاب الجواب
أعود غدًا بشكر أوْ بعُذْر
وحسْبى أن أراك من اكتسابى[٥]

وهذا النموذج ينجو إلى حد كبير من نذر الركاكة التى تتعرض لها طائفة من نماذج الشعر السلجوقى . وهو يذكرنا - كما أشرنا آنفا - بمصادر مماثلة فى شعر المتنبى ، ليس فقط لاستواء النسق الكلامى ودقة النسيج الشعرى ، وليس لأنه يلمّح «بإيجاب الجواب» ، وبعودة «الشاكر أو العاذر» ، كما كان المتنبي يقنع من أميره المراوغ «بإرادة الجميل ، جاد أو لم يُجُدْ به»[٦] ؛ بل لأنه - فوق هذا وذاك - يرتدى قناع «الشاعر المرتحل» الذى تؤرقه أمانى الاستقرار ، ويحرقه الشوق إلى أن يلقى يوما بعصا التسيار . وتأمّل - على وجه الخصوص - طريقته فى المزج بين التمنى والاستفهام الذى يتحول - لوقوعه فى دائرة التمنى - إلى مايشبه طلب المحال (الأبيات من ٥ - ٨) ، ثم قارن هذه الطريقة بنظيرتها فى ميمية المتنبي التى قالها فى مصر ، ذاكرا مرضه ومغتربه ، متمنيا خلاصه من أسْر هذا وسلامته من مواجع ذلك ، على الرغمْ من يقينه بأنه حتى لوْ سَلِم فإنما «سلم من الحِمام إلى الحِمام»[٧] ، تماما مثلما أيْقن صاحبنا السلجوقى بأن «أسرع أوبته يوم الحساب» !! ويسترعى الانتباه فى هذا النموذج وغيره من نماذج المجموعة المذكورة غلبة مظاهر الشكوى ، والبَرَم بالحال ، والمهاجمة المستترة لمن يومىء إليهم «بالأعادى» مرة ، و «الكلاب» مرة أخرى ؛ وهى مظاهر ترتبط وثيق الارتباط بما كانت تتعرض له ثغور المسلمين فى هذه الآونة من هجمات تركستانية وجروزية ، كانت تنتهى بالسلب والانتهاب حينا ، وباقتطاع فلذات من الأرض والديار حينا ثانيا ؛ الأمر الذى يذكرنا بحالة الضياع والاضطراب التى عبر عنها الشعر الأندلسى على مشارف السقوط وفى أعقابه ، وهى الحالة التى نرى آثارها فى روائع أبى البقاء الرّنْدى وغيره ممنْ عرفوا برثاء الأندلس[٨] .

٣

فى قصيدة أخرى تتّسم بما اتّسم به النموذج السابق من دقة النسيج ، وإن فارقته فى التصريح المباشر بما قنع هذا النموذج بالإلماح إليه من خراب الوطن الأم ، نراها تستهلّ بدارج الفخر فى العصر العباسى المتأخر ، مثل رفْض الهوى بوصفه ضربا من الانقياد ، والتعفف عن المطامع من حيث هى ذلة للنفس ودنس للعرض :

حَلِزْتُ الهَوَى ، فِعْلَ الرشيد المدرّب
وخفّفتُ من وجْد الفؤاد المعذّب
ولم أرْضَ عن نفْسى انقياداً لمطمعٍ
يدنّس عِرْضى أو برزق مشْربى
فكمْ يرتجى الإنسانُ ما لا ينالُه
ويارُبّ خَطْبٍ عَنّ لم يُترَقّبِ
تجنّبتُ أسباب الدنايا تكرّما
وقد يكْرُم الإنسان فرْطَ التجنّب
وإنّ بأحداث الليالى لَعَالِمٌ
وأعمالها علم الخبيرِ المجرِّب
وَلِى نفْس حُرّ لا تطيق دناءةً
بغير جلابيب العُلاَ لم تجلْبَبِ
على أنّنى أصبو إلى المجد والعلا
وإن كنتُ كهلَ الفضل هِمّ التّدرُّبِ[٩]

فنشعر بالرابطة الوثيقة التي تصل أقانيم هذه النزعة الفخرية بنظيرتها في خواتيم الحقبة البُوَيْهية ، وبخاصة في شعر الشريف الرضى وأبي فراس الحمداني وأضرابهما ، وهي نزعة كان يتذرع بها ذوو الفضل كعنصر تعويضى في مقابل ما كان يعتمل في قرارة نفوسهم من مشاعر الإحباط ، وما كان يقع تحت أبصارهم من غلبة اللئام ، وتقدُّم الأقلّ جدارة ، وتسلُّط من لا يستحقون ولكنهم يقدرون على من يستحقون ولا يقدرون ، ومن ثم نرى ما يبدأ بالفخر لا يلبث أن يتحول إلى ما يمكن تسميته بهجاء الأيام وذمّ الليالي :

لحاً الله أيّاماً وأجْزَى لياليا
رَمينَ بنا ما بين ناب ومخلب
ومن عادة الأيام ، شُلّت يمينها
مُعانَدة العَلْياء في الكهل والصَّبي
لحا الله شخصَ الدهر مادُرّ شارقٌ
لقد عَضّ أعضائى وزعزع مَنْكِبِي
وجَرَّع شِدْقَيْ بَيْلَقان وحَلْقَها
طِوال الليالى سُمّ أفعى وعقرب
وعذّبَهُمْ في أهلهم ونفوسهم
كما عذّبوا نفس الفتى المتأدّب[١٠]

ويبدو أن أهل البيلقان الذين تتوجه إليهم الدعوة بالسم والعذاب قد أصابوا الشاعر وقومه وأخرجوهم من ديارهم . نقول هذا ليس لأن الشاعر قد اعترف صراحة بأنهم « عذبوا نفس الفتى المتأدب » ، يعنى نفسه ، وليس - أيضا - لأنه يستجير عليهم في القصيدة نفسها « بنظام الملك » ، « صدر الورى » ، « أبي طاهر عميد العراقين الأجلّ المهذّب » ؛ بل لأن النصّ ذاته سرعان ما يفصح عما حلّ بهذه الديار - شروان وأرّان - من خراب ، وما اعترى أهلها من فرقة وشتات :

ألا يالقوم للزمان المقلَّب
وللقَدَر العاتى الغَشُوم المعقِّب
وللفضل أضحى مستباحاً حريمُهُ
وللجهل ، من يَضْربْ حواليه يُضْرَب
وللعدل لا تحمى الجفونُ عيونَه
وللجوْر يغتاد البرىء كمذنب
عذيرىَ من شمل شتيتٍ مُشَعَّبٍ
وبيت بأيدى الجاهلين مخرَّب
وقوم عَبادِيد ، وعمٍّ مُشرّق
مخافةَ عدْواهُمْ ، وخالٍ مغرَّب

ورُضْعانِ يُتْمٍ ضائعين ونسوةٍ
نَوَادب ثُكْلَى من هَلُوك وثَيِّب[١١]

إن هذا بالضبط هو ما عنيناه حين ألمحنا إلى أن مناخ الاضطراب والتشرذم والتساقط في البشر والأرض قد أفضى إلى طائفة من التجليّات الشعرية التي تعد إفرازا طبيعيا لمثل ذلك المناخ . وأهم تجلّية في هذا الصدد رثاء النفس والأهل ، والبكاء على أطلال الديار المسلوبة والمنهوبة والمحروقة والمشرَّد عنها ذووها ، وفي هذا الضوء ينبغى أن نتلقى إيماءاته إلى « الشمل الشتيت » ، و « بيت بأيدى الجاهلين » ، و « العم المشرَّق » ، و « الخال المغرَّب » ، و « رضعان اليُتْم » ، و « النوادب الثكلى » ، والحرمات التي انتهكت ، حتى أصبحت نساء المسلمين في هذه الديار ما بين « هلوك وثيِّب » .

وتجلّية أخرى أفرزها مناخ الصراع السياسى والحربى ، فلقد أفضى ذلك إلى ازدياد قيمة القوة العسكرية في حسم تطورات هذا الصراع ، وإلى نموّ تأثير القادة وأصحاب الجيوش وتضاعُف هيمنتهم على مقاليد الأمور ، فإذا أضفْنا إلى ذلك أن النظام السجلوقى - بطبيعته - كان نظاما عسكريا في فلسفته وسلوكاته السياسية ، وأن عصر السلاجقة كان « عصر الإقطاعات الحربية التي كان لها آثارها النافعة والضارة على حدّ سواء في الدولة كوحدة متماسكة[١٢] ، أدركنا السرّ في كثرة التجاء شعرهم إلى مخاطبة القادة وأمراء الجند في إطار كانت نبراته تتوزع إلى صوتين أساسيين : صوت إيجابى ، شاكر نعمة صاحب الجيش ، متحدث بآلائه ، على نحو ما يتوجّه به مسعود بن نامدار إلى « تاج الكفاة مسافر بن خسرو » ، مستهلا توجهه إليه بحشد من مظاهر التبجيل والتحية :

سلام الله ذى العرش العظيم
على «الصدْر» الكريم ابن الكريم
عزيز النفس ، من بيت قديم
رفيع القدر ذى الفضل العميم[١٣]

وصوت سلبى ، يجأر بالشكوى ، وينضح بالمرارة ، وتسوده نغمة نقدية حافلة بالنقمة على أمراء الجند وبطرهم وبطشهم بالآمنين :

هَيا صاحبَ الجيش ماذا البَطَرْ
وهذا التطاوُل فوق القَدرْ
ولست بمالكِ رقّ العبيد ، ولا أنت ضامنُ رزْقِ البشرْ
ولمْ تطّلع الشمس من داركم
ولا لاحَ عن وجنتيكَ القمرْ[١٤]

ولمن شاء أن يقرن إلى ذلك ذيوع الألقاب القياديّة داخل المعجم الشعرى ، فكثيراً ما تسترعى الانتباه في هذا الشعر أمثال

تلك المصطلحات : «نصير الدولة» ، «قسيم الملك» ، «الأسفهسلار» (ويعنى بالفارسية قائد الجيش) ؛ وهى ظاهرة تشير إلى تحول نسبى فى متن القصيدة العربية خلال تلك الحقبة .

٤

وبما أن ثمة صلة حميمة بين النشاط الإبداعى والوظيفة الاجتماعية ؛ ولأن الوظيفة - فى التحليل الأخير - عبارة عن شكل اجتماعى يدخل فى دائرة ارتباط مع الأدب عن طريق اللغة[١٥] ، فليس من غرابة فى أن تنتج التجلية الأولى ، ممثلة فى السقوط والتشكى ، تجلية أخرى يعكسها شعر العتاب والاستعطاف على وجه الخصوص ، إذ نلحظ فى هذا اللون من الشعر ملمحين جوهريين ؛ أمّا الأوّل فغلبة روح الضراعة ، والاستجداء الذى يصل حدّ التهافت أمام النموذج البشرى الذى تتوجّه إليه المعاتبة أو يتوجّه إليه الاستعطاف ، وهو ملمح لا يخلو من إيحاء بفقد الثقة فى النفس والعزوف عن توكيد الذات ، وأما الملمح الآخر فهو تحوّل العلاقة بين النموذج القائل والنموذج المقول فيه إلى ما يشبه العلاقة بين المحب والمحبوب . ومن ثم نرى فى أسلوب العتاب توظيفا لبعض مصطلحات الغزل ومداميكه التعبيرية ؛ وهى طريقة فى المعالجة الشعرية وُجدت بواكيرها عند شعراء المشرق الأدنى ، ولكنها تستشرى فى الشعر السلجوقى إلى درجة تجعل منها ما يشبه الظاهرة فى عمومها وذيوعها :

خليلىّ مالى أرى صاحبى
كأنّى مِنْ بعض من يشتهيهْ
وما قلتُ لستُ له خادماً
ولا قلت : ما أنا ممّن يليهْ
ولم أُظْهِر المرءَ لم يرْضَهُ
ولا أُصحبُ المرءَ لا يرتضيهْ
وما عشتُ يوما بما لم يُرِدْ
ولا بتّ ليلا بما يحتويهْ
فما لِى حُرمتُ رضاه الّذى
طوال المدى كنتُ قد أشتهيه
وأصبحتُ مِنْ داره شاسعاً
كأنّى لم آتِ ما آتيهْ
أهذا الذى كان ظنّى به
أهذا الذى كنتُ قد أرتجيهْ
لمن يلجأ المرءُ يا سيدى
إذا جاءه الحقُّ ممن يليه[١٦]

وما نريد أن يحظى بالانتباه هو اتكاء الشاعر على مداميك لفظية مثل : «وما قلت لست له خادماً ، ولابتّ بما يحتويه ، حُرمتُ رضاه ، كنت قد أشتهيه» ، فى الوقت الذى نراه يصدّر القصيدة بهذا التصدير النثرى : «وفى مذهب العتاب ، تضمينا له فى كتاب» . وإذا كان مثل هذا التصدير كافيا للتدليل على حجم التحول فى الأسلوب من المعاتبة إلى ما يشبه الغزل ، فإنه يومىء - من وجه آخر - إلى أنّ هذه القصيدة كانت فى الأصل «تضمينا فى كتاب» . وهى إيماءة لا تخلو من مغزى ، إن لم نقُلْ إنها خطيرة المغزى ، لأن معنى ذلك أن كثرة من نماذج الشعر العربى فى الحقبة والبيئة المشار إليها كانت ترد فى صورة رسائل كاملة ، أو أجزاء من رسائل ؛ وهى ظاهرة تُلحظ - أيضا - فى الإبداع المنظوم لفترات السقوط decadence ، وقارنها - إنْ شئت - بنظيرتها فى الآونة الأخيرة من الشعر الأندلسى[١٧] .

٥

ولم يخْلُ الشعر العربى فى آسيا الوسطى من بعض المزالق التى اكتنفت شعر المشرق العربى فى القرنين السادس والسابع . ومن آيات ذلك هذا الولع «بالحوشية» اللفظية ، والغرام بمتن شعرى لا يخلو من ندرة وإغراب . ويصل به هذا وتلك - أحيانا - إلى حدّ الإغلاق أو التعمية المقصودة . وقد قلنا «مقصودة» وعنينا أن هذا الضرب من «إغلاق الدلالة بالإغراب» كان يُراد به إلى استظهار مذخور الشاعر من اللغة ، واستعراض محصوله من الثروة اللفظية ، كائنا ما كان قدر الحاجة إلى هذا أوذاك فى عملية الأداء الإبداعى .

ومن آياته - كذلك - تدوير الصورة الشعرية بالمزْج بين البعيد والبعيد ، دون أن يفضى اقتران البعيديْن إلى جلاء حقيقة كانت غائبة ، أو الكشف عن فكرة مبتكرة ، أو الإقناع بخاطر يعجز التعبير المباشر عن الإقناع به ؛ وتلك وظيفة الصورة الشعرية فى أدقّ معانيها . وعلى العكس من ذلك ترى الصورة الشعرية هنا تعتمد على أحد نمطين أدائيين : نمط يقوم على تشخيص المجردات ، كما نقرأ فى هذين البيتين :

نَهْنَهَنى النُّهى عن سؤال الطَّلل
وذكْر الخليط نَوَى أو رَحَلْ
وكفّت جماحِى بيمْنى الملام
وأعطتْ زِمامى ليُسْرَى العَذَلْ

فعلى الرغم مما قد يبدو من بوادر التمرد الفنى على الاستهلال التقليدى بذكر الطلل والخليط ، فإن تشخيص الملام والعذل ومنحها من التجلّى العضوى ما يحظى به الكائن الحى أمر لا جديد فيه ولا محصول له سوى ما نلحظه من الغلوّ فى تجسيد المجردات . هذا على حين ينهض النمط الآخر بتسجيل المشابه الحسية بين الظاهرات تسجيلا يعتمد الرصد المادى الدقيق أكثر

مما يشف عن عاطفة أو يوحي بشعور . تأمل هذه المعادلة المحسوبة بين خيوط الضوء وبياض السيوف ، وبين الثوب الأسود والظلام ، ثم بين أشكال الغمام المنثور وحادي الإبل :

أضاح ترى في قنان الذرى
قواضب طرزن ريط الظلام
وحاد يمعج ببرك الغمام
وساق ولم يدر سرح النعام[19]

وأمثال هذه المعادلات الحسية مما أسرف فيه شعراء المشرق القريب ، حتى لم يتركوا من بعدهم زيادة لمستزيد . وهي - على أية حال - لا تمتلك من القيمة الفنية سوى ما تدل عليه طاقة اللمح المباشر ، والرصد الدقيق .

ومن آياته أيضا - نعني التشابه في إرهاصات السقوط - ذلك الجنوح المسرف إلى التجميل اللفظي ، وتحكيم وسائل التحلية البديعية ، والرهق الشكلي الذي يثقل كاهل العمل الشعري ويطفىء فيه طاقة البوح والإفضاء . وربما لفت نظرنا ذلك التلاعب الصوتي ، وبخاصة «بالصاد» في مثل :

أصبت بطول أوصاب ، وصبت
على صروف دهري صوب صاب
صبوت إلى الصبا ، حتى تولى
فصار القلب صبا وهو صابي

ولكن هذا التلاعب الصوتي لا يمثل سوى وجه واحد من القضية ؛ أما وجهها الآخر فهو ماعسى أن يفضي إليه مثل هذا التلاعب من ثقل إيقاعي مبعثه الاتكاء على مكررات صوت واحد ، عبر مساحة زمنية قصيرة :

قد عم قلبي برده الموروذ
واختص نفسي رفده المرفود
أستغفر الله العظيم فكل من
فوق الثرى بين ماله مجدود
الوفر موفور لديه لمجتد
والجود جد ، والجدا موجود[20]

فعلى حين تردد صوت «الصاد» في النموذج السالف ست مرات ، ثم خمسا ، عبر ست تفعيلات تكون بيت الوافر ، نرى صوتي «الدال» و «الراء» يتبادلان التردد في البيت الأول من النموذج الماثل ؛ أما في البيت الأخير فنلحظ سيطرة صوت «الجيم» الذي يتردد خمس مرات على مدى تفعيلات الكامل ، وهو تردد ثقيل ؛ لأن صوت «الجيم» يفتقد ذلك السخاء النغمي الذي يجعل من تردده قيمة إيقاعية ذات بال .

ويبدو أن ظاهرة التردد الصوتي بما تستتبعه من الإبهار بالتجانسات المقبولة أو المحالة ، كانت من أبرز الملامح الإيقاعية التي اتكأ عليها شعراء آسيا الوسطى ، وأثروا بها - فيما بعد - في شعر العصرين المملوكي والتركي . ولسنا ندري إلى أي مدى كان يمكن أن تتطور هذه الظاهرة في شعر تلك المنطقة لولا الاجتياح التتاري وتغير الأحوال السياسية والاجتماعية بانهيار نظام السلاجقة . ولكن ما أفضى إلينا من نماذجها كفيل بأن يقفنا على بعض النتائج السلبية التي أسلمت إليها عملية التشقيق اللفظي ، وكيف انعكست هذه النتائج السلبية على الدلالة الشعرية ، وليس على الإيقاع فحسب . تأمل كيف أفضى الغرام بالتشقيق والتجنيس إلى ذلك المستوى من النظم « العروضي » الذي لا ماء فيه :

وغادرت من غدرهم أسرى
أسارى ، وسرت سرى كالجبان
وقد كان عهد الأسى أسوة
فعاد عنائي عن البيان
وجل خلوت لإخلاله
جلالا ، وقدي كالخيزران
أجي الفخ والسم ثم سما
وما الأقربان سوى العقربان[21]

ولهذا الولع بالترددات الصوتية صلة بظاهرتين أخريين ، ربما كانتا أكبر أثرا وأشد خطورة : إحداهما ظاهرة التقفية الداخلية ، والأخرى توازن بنيات التراكيب ، بل توازن الصيغ الضالعة في تأليف هذه التراكيب . وقد مدح شاعرهم وزير شروان شاه المسمى بهاء الدين أبا الفرج محمد بن الحسين الكاكوي ، فكان مدحه مناسبة لكي تبدو هذه الظواهر الإيقاعية والتركيبية دفعة واحدة :

خدمت كريما ، عديم المثال ، عظيم الفعال ، أبي الظلام
مريع الجناب ، نقيع السحاب ، رفيع العماد ، وسيع الخيام
سديد المقال ، حميد الفعال ، بعيد المنال ، عزيز المرام
ذكي الجنان ، ندي البنان ، جري اللسان ، فصيح الكلام
إذا زرت أران فهو الكريم ، وإن زرت شروان فهو الهمام

متى اقتسم المجد نال الورى مناسمه وأصاب السنام[22]

فنحن من هذه المقطوعة أمام توازيات تركيبية تنهض على ترداد الصفة المشبهة أو صيغة المبالغة مضافة إلى صيغة توازن « فعال » مفرداً أو جمعاً ، وتتكرر وحدة المضاف والمضاف إليه أربع مرات خلال كل بيت ، وكل وحدة تستغرق تفعيلتين من تفعيلات المتقارب . وهذا نوع من التأليف الملحوظ بين الوقفة الإيقاعية ،

والوقفة التركيبية ، والوقفة المعنوية ، أو بين مستويات الإيقاع والتركيب والدلالة ، بمعنى أنه حيث تنتهى التفعيلة الثانية والرابعة والسادسة والثامنة تنتهى الوحدة المترددة من المضاف والمضاف إليه ، وتنتهى - أيضاً - الدلالة الوصفية التى تنتجها كل وحدة تركيبية .

٦

والرتوش المحلية فى الشعر السلجوقى لا ينقصها التميّز والوضوح ، سواء من هذه الرتوش ما كان انعكاساً سلبياً للبيئة الشعرية بوصفها بيئة أعجمية الأصول ، أو ما كان منها تجلّياً محايداً أو إيجابياً لطبيعة هذه البيئة . فمن الانعكاسات السلبية ما يلحظ من غلبة التقليد ، واهتراء النسيج الشعرى ، وازدياد جرعة الدلالة المباشرة مقارنة بالدلالة التصويرية ؛ الأمر الذى يتحول بالقصيدة - أحياناً - إلى وثيقة نظْمية يشوبها الجفاف ، ويتضاءل فيها النَّفَس الشعرى .

وإذا كان مرجع التقليد والمباشرة إلى عجمة الأصول وبعد البيئة عن نبع العربية الأول ، فإن ثمة من الرتوش المحلية ما يعد صدى طبيعياً لمثيرات موْضِعيّة خاصة ، مثل تلك القصيدة التى تتصدّرها هذه العبارة : « إلى الأسفهسلار ، نصير الدولة ، قسيم الملْك ، أبى العلاء الجُنْزَوى » :

يـاصاحبىَّ قِفَـا بـأيْمن عسكـر
وسَلاَ أجـلَّ مُـوَزِّرٍ ومُـصَـدِّر
بُـرهـانَ « أرّانٍ » ومُفْجِـز « جَـنْـزةٍ »
شخصَ الكمال ، أبـا العـلاء العبقرى
مَنْ عـمّ أهـل المشرقـين مكـارمـا
طلعتْ عـلى الـدنيـا طلوع المشتَرى
شهـدتْ بخشيتـه سـلاطـين الـوَرَى
سجـدت لعـزّتـه نَـواصى النّـيّرِ(٢٣)

ففيها لا يتجاوز أبياتاً أربعة نلمح طائفة من الإيماءات الموضعية الخاصة ؛ نعنى تلك التى تشير إلى مواطن معينة فى آسيا الوسطى ، مثل : « أرّان » ، « جنْزة » ، وكلاهما من أهم البقاع التى تتحرك عليها - جغرافيا - مجموعة الشعر السلجوقى ؛ هذا بالإضافة إلى استخدام صيغة الاستيقاف التقليدية : « قِفَا » ، مقرونة بموقوف عليه شديد الخصوصية : « أيمن عسكر » . فإذا تذكّرنا - مع ذلك - تقديم القصيدة إلى « الأسفهسلار » (قائد الجنـد) ، أمكن أن نلتمس فى هذا وذاك مـا يرشّح وصْفَىْ « مـوزّر » و « مصـدّر » المـأخـوذين من صيغتى « وزيـر » و « صدر » ، وكلاهما من الألقاب التى شاع استعمالها فى الحقبة السلجوقية تعبيراً عن أولى الأمر وأصحاب الإقطاع الحربى .

ويبدو أن أسلوب الإدارة ونظام الحكم فى هذه المناطق من آسيا الوسطى كانا فى الحقبة المذكورة أقرب ما يكونان إلى الطابع القبلى ؛ ذلك الذى ينتقل فيه النفوذ عن طريق التعاقب والوراثة ، والذى يستمد فيه الفرد قيمته من قيمة العشيرة التى ينتمى إليها ؛ لأننا نرى النماذج التى بين أيدينا تلجأ بين القصيدة والأخرى إلى مدح « الْكَاكُوِية » بوصفهم جماعة ، ودون تحديد أو تخصيص أو تسمية . وقد كان من هذه القبيلة « الأمراء » و « المستوزرون » و « الصدور » ؛ فلا عجب أن نرى بعض مفتتحات القصائد تخاطب هؤلاء بصيغة النسب القبلية دون تعريف : « فِدَى الكاكُوِية الأكرمين سُلافةُ غيث .. » ، أو تتحدث عن « البيالقة » (أهل البيلقان) وعاداتهم فى الطعام والشراب والمجاملة ، دون تعيين بطن أو فصيلة منهم بالذات :

حـلاوات الـبَـيـالِـقـة الـزبـيـبُ
فـليس بـمَـافِلِ فـيـه لـبيـب
بَعَثْتُ بتُحـفـةٍ منـه انْـبِـسـاطـاً
لأنّ الـتـمْـرَ فى بـلدى غـريـبُ

فالبيالقة هم قبائل البيلقان ، ويشير النموذج إلى أن من أبرز عاداتهم استحلاء الزبيب ، ومن ثم لا يلوم فيه الأخ أخاه ، بل إنهم يتبادلون إهداءه والمجاملة به ، لقلة النخيل لديهم ، وغرابة التمر بالنسبة لهم . وفى هذا وغيره ما يفسر ما صدّرنا به هذه الفقرة من أهمية الدلالة الخاصة والصبغة المحلية التى يتميز بها هذا الرافد من روافد الشعر العربى .

وإذا كان لنا أن نعد حجم القصيدة - طولاً وقصراً - من السمات التى تجلو آماد النَّفَس الشعرى وحظّه من البسط والامتداد ، فإن من تكملة الصورة أن نشير إلى أن بعض القصائد فى هذه المجموعة المخطوطة قد أرْبى على المائة بيت . وربما كان لهذا الطول صلة بكثرة الترادف وتكرار المعانى الذى أغرم به شعراء المشرق البعيد ، وربما أضيف إليه - أيضاً - ذلك المنهج التجميعى فى بناء القصيدة الذى يسمح للشاعر بالانتقال السهل من خاطر إلى آخر ، ومن فكرة إلى فكرة ، لأدنى ملابسة ، ودون وشيجة عضوية وثيقة .

وعلى الرغم مما قيل وما يمكن أن يقال ، فإن هذا الشعر الذى كان إبداعه فى بلد غريب ، وعلى ألسنة تكاد تكون غريبة عن العربية وأصولها ، هو - على أية حال - جزء عزيز من التراث العربى ينبغى مراجعته بالكشف والتوثيق والتحليل ، إن لم يكن لقيمته الجمالية ، فلقيمته التاريخية ، وحتى على افتراض تحكيم المعيار الفنى المحض ، فإن هذه القيمة الجمالية لم تكن على إطلاقها غائبة . وإذا لم يكن ماسُقْناه - حتى الآن - كافياً للإقناع بهذه الحقيقة ، فقد يجزىء أن نختتم المطاف بهذه المقطوعة التى

تحمل من مكابدات الغربة والحنين ، والتى تحلو من صور الطلل والطيف ، ما يمكن أن يُقرن إلى النماذج الناضجة فى ذخيرة التراث العربى :

سلام على الطَّلل الدَّاثر
وعَهْدى بأصحابه الغابر
مغانٍ تُجدِّد وجْد المقيم
وتُهدى الحنين إلى العابر
أناخت على أهلها الحادثاتُ
فلم تُبْق فيهن من صَافر
شربْتُ وصالهمُ بالفراق
فَغُبْنِي على صفقة الخاسر
ويأتَمْس قلبى غدلة الرحيـ
ـل للعهد من ناقض خاسر
لقد سار فى أثر الظاعنين
فلا ردّه الله من سائر
بقيتُ من القلب فى ساقع
ومن أدْمُع العين فى ماطر
متى ما بكيتُ لصرف النَّوَى
غدا عَاذِلى فى الهوى عاذرى
وما أنْسَ لا أنْسَها ليلةً
تحللتُ بالقمر الزَّاهر
فيا ليلةً لم يكن طُولُها
بأبعد من خَشْوة الطائر
لقد زارنى طيف من أشتهيه
ألا حبذا زورة الزائر
بنفسى وأهلى خيال أتى
وأعرض فى لمحة الناظر[٢٤]

إنَّ مأثوراً إبداعيًا على هذا النحو من الرقة والتدفق والسخاء ، تعبيراً وتشكيلاً وإيقاعاً ، جدير بمعاودة النظر . وإذا كان حديثنا فى هذه الدراسة الموجزة مقصوراً على مجرد القديم والتعريف بأبرز السمات الفكرية والجمالية ، أفلا يقتضى الأمر مزيداً من الطرح والتحليل ؟ !

الهوامش

(١) هاتان الجمهوريتان تقعان - الآن - ضمن جمهوريات الاتحاد السوفيتى .

(٢) لمزيد من التفصيل فى الجانب التاريخى لهذه الحقبة يراجع :
Claude Cahen, The Historiography of Seljuqid Period, Historians of the Middle East, London, 1962, p. 77.

(٣) Catalogue de manuscripts de la Bibliotheque Nationale, par le Baron de Slane, Paris, 1883, p. 507.
وانظر كذلك مقدمة باللغة الروسية للمستشرق بيليس B.Beuluc نشرت كتصدير علمى لصورة من المخطوطة المشار إليها - موسكو سنة ١٩٧٠ م .

(٤) The History of the Seljuqid Period, p. 77.

(٥) النسخة المصورة للمخطوطة الوحيدة بعنوان :
مجموعة قصص ورسائل وأشعار ، تأليف مسعود بن نامدار ، قدّم لها « ولف بيليس » - سلسلة آثار الآداب الشرقية - موسكو سنة ١٩٧٠م . والقصيدة المذكورة فى الصفحات أرقام :
p. 24a ,24b, 25a, 25b, 26a, 26b, 27a.

(٦) انظر : ديوان أبى الطيب المتنبى ، بشرح العكبرى - بيروت سنة ١٩٧٨م - جـ ٤ - ص ٢٤٧ .

(٧) المصدر السابق ، قصيدة المتنبى فى ذكر الغربة والحمى - جـ ٤ - ص ١٤٩

(٨) يمكن أن تطالع تعبيرا أندلسيا عن هذه الظاهرة فى واحدة من روائع الشعر الأندلسى ، مجهولة المؤلف ، نشرتها مجلة الرسالة القديمة فى عددها الصادر بتاريخ ١٩٣٦/١/٦ - ص ٢٢ .

(٩) النسخة المصورة : p.17b.

(١٠) p. 18a, 19a ، وأرض البيلقان المشار إليها فى النص إقليم فى آسيا الوسطى ، وهو - بالطبع - غير البلقان الأوربى .

(١١) p. 20a.

(١٢) انظر من الناحية التاريخية فى عصر السلاجقة : الدكتور محمد حلمى محمد أحمد : الخلافة والدولة فى العصر العباسى - مكتبة نهضة مصر القاهرة سنة ١٩٥٩ - ص ١٨٦ .

(١٣) p. 16b.

(١٤) pp. 14b, 15a.

(١٥) انظر فى تفسير العلاقة بين الشكل والوظيفة :
د . محمد فتوح أحمد : الشكلية - مجلة فصول - المجلد الأول - العدد الثانى - ص ١٦٢ وما بعدها .

(١٦) p. 159 b.

(١٧) راجع فى هذه المقارنة :
الدكتور أحمد هيكل : الأدب الأندلسى - دار المعارف - مصر سنة ١٩٦٧ م - ص ١٣

(١٨) p. 77 b.

(١٩) p. 156 a

(٢٠) p. 22 b.

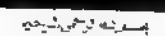
(٢١) p. 52 a.
والعقربان ذكر العقارب .

(٢٢) p. 151 a.

(٢٣) p. 10 b.

(٢٤) pp. 32 a, 32 b, 33 a.





الواقع الأدبي

○ تجربة نقدية :

- حول بويطيقا العمل المفتوح :
قراءة فى « اختناقات العشق والصباح »
لإدوار الخراط

○ متابعات :

- باب الفتوح . . القناع ، الحلم ، الواقع .

○ وثائق :

- نصوص من النقد الغربى الحديث
- نصوص من النقد الغربى الحديث

○ دوريات :

- دوريات انجليزية

○ عرض كتب :

- الاطرا دالبنيوى فى الشعر
دراسة لخمس قصائد جاهلية

○ رسائل جامعية :

- البنية الإيقاعية فى شعر السياب

حول بويطيقا العمل المفتوح

قراءة فى "اختناقات العشق والصّباح" لإدوار الخراط

سيزا قاسم

«وحتى من أبدوا إدراكى للحقائق التى كنت أريد أن أحفرها على جدران المعبد ، هنأونى على أننى استخدمت الميكروسكوب لاكتشاف دقائقها فى حين كنت - على عكس ذلك تماما - استخدمت تلسكوبا لكى أشاهد أجراما بدت غاية فى الدقة لمجرد ابتعادها هنا ، فى حين كان كل منها عالماً قائما بذاته » .

مارسيل بروست .

صدر كتاب إدوار الخراط « إختناقات العشق والصباح »[1] سنة ١٩٨٣ . ولا يتعدى عدد صفحات هذا الكتاب أربعاوثمانين صفحة ، ويحتوى على خمسة نصوص تحمل العناوين التالية :

- نقطة دم (القاهرة ـ ١٤ فبراير سنة ١٩٧٩) .
- قبل السقوط (القاهرة ـ ٢٧ فبراير سنة ١٩٧٩) .
- أقدام العصافير على الرمل (أكسفورد ـ ١٦ يونيو سنة ١٩٧٩) .
- على الحافة (أكسفورد/داسن ـ ١٩ يونيو سنة ١٩٧٩) .
- محطة السكة الحديد (الإسكندرية ـ ٢ نوفمبر سنة ١٩٧٩) .

إدوار الخراط غنى عن التعريف ؛ فله وجود ملح فى الساحة الأدبية العربية مبدعا وناقدا ؛ برغم أنه لم يشغل النقاد بالقدر الذى يناسب أهميته . وربما يكون السبب فى ذلك صعوبة أعماله الإبداعية ؛ فالنقاد الذين يقبلون عليها يواجهون نصوصا غاية فى التعقيد والتركيب ، لا تستسلم لجهودهم فى يسر وانسياب . وتعد مجموعاته الثلاث التى ظهرت تباعا ، الأولى سنة ١٩٥٨ «حيطان عالية»، والثانية سنة ١٩٧٢ «ساعات الكبرياء»، والثالثة سنة ١٩٨٣ «اختناقات العشق والصباح»، من الكتابات الخصبة فى مجال القصة القصيرة ؛ فنحن نجد أنفسنا بإزاء كاتب له كتابة مبتكرة ومكثفة إلى درجة « الاختناق » ، تمتد رحلة الإبداع فيها على مدى ربع قرن . وقد يعد بعض الناس (ومن بينهم الكاتب نفسه) هذا الإنتاج قليلا كماً ، ولكنه غنى كيفا إلى الدرجة التى تجعله زادا يكفى لساعات وساعات من القراءة التى هى أقرب إلى اللقاء والحوار والعناد والشجار والمعاناة .

ويثير كتاب إدوار الخراط الذى بين أيدينا مجموعة من الأسئلة لا تنتهى بانتهاء القراءة ، بل ربما تتضاعف وتتصاعد وتحتد . فالنص يحتاج إلى قراءة ، وقراءات ليسلم مفاتيحه ، وتتفرج مغاليقه ؛ لأن الكتابة لم تتم فى يوم (كما يتبادر إلى ذهن القارىء المتعجل إذا صدّق مايقرؤه على الصفحة الأولى التى تحمل عناوين القصص وتواريخ تأليفها) ولكنها تمت عبر سنوات من المعايشه كما يخبرنا الكاتب نفسه :

« الزمن الفعلى لفعل الكتابة نفسه ساعات قلائل متصلة فى الغالب اتصالا لا ينقطع وبحدة وتحت ضغط . . . أما عملية الكتابة بمعنى آخر ، أى عملية التخلق والاحتشاد والاستعداد والتشكل ، إذا شئت ، فقد تستغرق سنوات طوالا . بعض قصصى القصيرة استغرقت عشر سنوات أو خمس عشرة سنة منذ بدأت تتخلق ، ولم أنقطع عن كتابتها دون أن أكتب جملة واحدة طيلة هذه السنوات ، ثم كتبتها فى ساعات فى غضون ليلة واحدة »[٢] .

فإذا كانت الكتابة تستغرق سنوات وسنوات ، دون أن يخط الكاتب كلمة واحدة على الورق ، ثم تنطلق دفعة واحدة إلى الوجود ، فإن عملية القراءة تسير فى الاتجاه العكسى ؛ أى أن النص يقرأ فى وقت وجيز ثم تعاد قراءته أو نظمه ، لا أقول فى سنوات بل فى ساعات وساعات .

ولنبدأ فى تفصيل بعض الأسئلة التى يطرحها علينا هذا الكتاب . ويلفت النظر - إذا ما بدأنا بالبدايات - العنوان وقائمة العناوين الفرعية . إن العنوان الرئيسى للكتاب لا يظهر بين العناوين الفرعية ، وهو ما اعتاد عليه القارىء فى مجموعات القصص التقليدية ، حيث تحمل المجموعة عنوان قصة من القصص التى تضمها المجموعة ، فتكون بمثابة المؤشر الذى يوجّه انتباه القارىء إلى القصة التى قد تكون المفتاح الذى يمكن أن يفتح مغاليق النص كله ، والتى يمكن أن تعد المثال أو النسق الذى تتبعه القصص الأخرى . ويلعب العنوان فى النصوص التقليدية دور الكتابة بالنسبة للكتاب ؛ أى أنه يكون جزءاً من الكل ؛ أما هنا فيبدو هذا العنوان لغزا . وثمة لغز آخر (وقد لا يكون لغزا على الإطلاق !) يتمثل فى غياب رقم الصفحات أمام العناوين الفرعية ؛ برغم التحديد الصارم لمكان التأليف وزمانه . فهل غياب الفهرس هنا سهو وإهمال من النوع الذى اعتدنا عليه فى كثير من كتبنا العربية التى تفتقر إلى هذا الفهرس المعين على التعامل مع الكتاب ؟ وفى غياب هذه الخريطة يتوه القارىء ويتخبط فى متاهات الكتاب ، باحثا عن بدايات الفصول والموضوعات . غير أن الناقد المجتهد قد يفسر هذا الغياب على أنه جزء من تشكيل النص (بخاصة أن الفهرس لم يغفل من المجموعات القصصية الأخرى) ، وأن هذه النصوص فى النهاية ليست قصصا مستقلة ولكنها نص واحد يجب أن ينظر إليه على أنه وحدة متكاملة ، لا على أنه مجموعة من القصص المستقلة القائمة بذاتها كل على حدة . والذى دفعنا إلى هذا الاستنتاج ليس غياب الفهرس فقط (فهذا فى الحقيقة يكون تجاوزا لواقعنا الذى نعرفه !) ، ولكن الحيرة التى تنتاب القارىء عند قراءة هذه النصوص مجزأة ؛ إذ إن القراءة الجزئية لا تسعف ؛ لأن دلالة القصص المفردة تبدو غير مكتملة . فبالرغم من الدلالة الجزئية التى يمكن استنتاجها من القصص المفردة ، تتطلب هذه القصص المزيد من التوضيح . والغريب أن التوضيح لا يأتى من خارج النص نفسه ، بمعنى أن ربط الأجزاء بالإطار المرجعى لا يشكل صعوبة ؛ فالعلاقة المرجعية بين النص وخارج النص لا تسبب إشكالا ، ولكن الإشكال يأتى من نظم النص نفسه . فنحن أمام نوع من القراءة لا يتبع الخط الأفقى فى الواقع ؛ أى القراءة التى تتابع مسار الكلمات على الخط الواحد ، وتتابع الأسطر على الصفحة الواحدة ، وتتابع الصفحة تلو الأخرى ، ولكنها قراءة تعتمد على تنسيق آخر يتبع النظام الاستبدالى أو الرأسى ، أو النظام التوليدى . ولذلك فلا يمكن الكشف عن الدلالة من القراءة الخطية ، حيث لا تتكشف الدلالة خطوة خطوة فى مسار تراكمى زمنى متعاقب ، ولكنها تكون نتيجة لاستيعاب المادة اللغوية كلها ، ثم إعادة ربط الأجزاء فى علاقات جديدة لم يكن الكاتب قد حددها فى مسار القصّ . ومن هنا جاء وصف النقاد لأعمال إدوار الخراط بأنها «غامضة» و« مكثفة » ، ووصفوها « بالرمزية » و« السريالية » . وإذا دلّت هذه الأوصاف والتصنيفات على شىء فإنها تدل على أن الدلالة فى هذه الأعمال لا تتكشف على سطح النص ومن خلال العلاقات القريبة للجزئيات بعضها ببعض ، ولكنها تكمن فى بواطن النص وطبقاته الدفينة ، كما تدل على أن العلاقات السياقية التتابعية التقليدية محطمة لصالح علاقات من نوع آخر لا تفصح عن نفسها ، أو ربما لم يكن لها وجود أصلا .

ولنقترب من النص الأول ، وعنوانه « نقطة دم » لنختبر إشكاليته . فعندما نقرأ هذا النص نشعر بالغربة ؛ ويأتى هذا الشعور من الإحساس بالتفكك الذى يحكم نظم النص فيصعب علينا ربط الجزئيات أو اكتشاف الحافز فى تتابعها وربط بعضها بالبعض الآخر . وينساب مسار القص دون مبرر واضح . وينطوى النص على مجموعة من « التيمات » أو المحاور التى يبدو أنها تفتقر إلى علاقة تربط بعضها ببعض ، أو إلى حافز قصصى . فالتسلسل القصصى التقليدى غائب ، والروابط القصصية غير فاعلة . وهناك نوعان من الروابط القصصية .

النوع الأول يتمثل فى التسلسل العلّى أو السببى ؛ أما الثانى - وهو أبسط - فيتمثل فى التسلسل التعاقبى أو الاستطرادى . فالقصة تبدأ بصفحتين تحتويان على مادة قصصية هى أقرب إلى سرد الحلم ، ولكن السياق لا يحدد هذه النوعية ، فيثار أول سؤال : حلم أم حقيقة ؟ ويزيد من الحيرة الدقة المتناهية فى وصف التفاصيل ، مع عدم تحديد طبيعة الخبرة نفسها أو تعيين الراوى . ثم ينطلق النص ، وتدخل ساحة المادة القصصية شخصية نسائية غير محددة المعالم أو الهوية : هى ؛ من هى ؟ فاستخدام ضمير الغائب هنا دون عائد يطرح سؤالاً آخر . ولن يُجاب عن هذا السؤال حتى النهاية ، بل سيتكرر استخدام الضمير دون توضيح صاحبته ؛ فهل تظل هى هى أم أنها ليست هى ؟ ويتم اللقاء بين الراوى و « هى » فى جزيرة الشاى ثم يبتر فجأة إذ ينتقل النص إلى داخل قفص من أقفاص حديقة الحيوان ، حيث يلقى حيوان صغير ذو فراء أبيض (هل هو سنجاب أو قطة ؟ - لا نعلم) حتفه نتيجة لبطش اللبؤة المستلقية فى القفص به ، وحيث يسفك دمه الذى لا يتعدى نقطة واحدة يعرف الراوى أنها كل حياته . وتنتهى القصة بمشهد كابوسى غريب إلى أبعد حد ، يخرق كل قوانين القص « الواقعى » ويقبّل الراوى « فتاة » (من هى ؟) فيتفجر الدم من شفتيها .

إذا كنا أطلنا فى تقديم هذه القصة فليس هذا من قبيل « التلخيص » ؛ فليس هذا غرضنا ، كما أننا نعلم منذ البداية أن هذه النصوص تتحدى الاختزال ؛ بمعنى أننا تركنا فى تقديمنا هذا مجموعة كبيرة من التفاصيل ، هى فى الواقع أجزاء مهمة من القصة . وليس من الممكن - بأى شكل من الأشكال - إغفال أى جزئية من هذا النص ؛ فليست هناك « حدوتة » أو « حكاية » لها بداية ووسط ونهاية . وإذا كنا قد قدمنا هذه القصة فمن باب إبراز مواضع الغموض فيها . ويأتى هذا الغموض من استقلال الأجزاء المختلفة بعضها عن بعض ، وعدم توضيح مستويات الحلم والحقيقة ، وعدم ذكر الأسماء التى تعود إليها الضمائر . ويقول إدوار الخراط صراحة :

«لست أهدف بداءة إلى وضع قصة محكمة الصنع ، فيها حبكة ومفارقة ومفاجأة ولحظة تنوير كما يقال ، أو قصة مسلية أو مثيرة للتفكير أو تدعو إلى موقف اجتماعى معين أو «تصور» فقط واقعاً معيناً ... لست أهدف إلى ذلك فقط ، بل أطمح ... إلى أن يكون فى قصتى شىء من ذلك كله ، وشىء آخر يغير ذلك ويحوله إلى مستوى آخر ... إلى هدف آخر ... هو أن يشاركنى القارىء مشاركة حميمة ...»[٣]

ويتضح من النص السابق أن إدوار الخراط يحاول دحض القالب التقليدى للقصة القصيرة ، وأن يحوّل هذه القصة من خلال العناصر نفسها إلى شىء آخر . وإذا ركزنا على ما يسميه بلحظة «التنوير» رأيناه مؤشرا للتطور القصصى الذى نلمسه فى كل قص تقليدى ، والذى تؤدى إليه جميع تفاصيل القصة وتخدمه . أما فى قصة «نقطة دم» فنجد أن الجزئيات تمثل وحدات قائمة بذاتها إلى حد كبير ، منفصلة ، لا تؤدى وظيفة واضحة فى البناء الكلى للقصة وتأتى النهاية منفصلة ، من حيث المحور ، عن باقى القصة .

وينطبق ما قلناه عن قصة «نقطة دم» على باقى القصص . وينتج الغموض من اعتباطية التسلسل القصصى والتساؤل الذى يتبادر إلى ذهن القارىء هو : ما علاقة هذا بالذى سبق ؟ والسؤال الذى يولده النص عامة : ثم ماذا ؟ والسؤال هنا هو : لماذا هذا بعد هذا ؟ ولا نجد إجابة شافية إذا حاولنا أن نطبق منطق بنية القص التى تسير طبقا لمسار خطى . أما هذه النصوص فلها محور آخر سنحاول توضيحه من طرح مناقشة مجموعة من القضايا العامة المتعلقة بنظم النص الشعرى ، ثم نقوم بتحليل الطريقة التى تتولد بها الدلالة فى هذه النصوص .

القضية الأولى هى قضية التناص intertextuality ؛ أى أن النص لا يمكن أن يقرأ (لا يمكن أن يفهم) إلا من خلال إدخاله فى شبكة أعم من النصوص . فلا يمكن قراءة نص من هذه النصوص الخمسة مستقلا عن غيره من النصوص الأخرى المحتواة فى المجموعة ، أو التى تجاوز حدود هذا الكتاب . فالتراث الأدبى كلٌ عضوى لا يتجزأ ، وليس استقلال الوحدات الصغرى سوى خدعة ، حيث إنها تستدعى غيرها من الوحدات . وربما لا تستدعى الوحدات التى تتبعها اتباعا مباشرا ؛ وهذا هو الاستدعاء السهل المباشر ، بل هناك شبكة معقدة من العلاقات تكوّن جوهر النص الشعرى . والعلاقات السياقية المباشرة محدودة بحكم بنيتها ؛ أما العلاقات الاستبدالية فلا متناهية . ولذلك فالجزء يجاوز حدوده الضيقة ، ويرتبط بأجزاء أخرى خارج نطاقه المباشر . ويجب أن تكون القراءة فى الاختلافات حركة ذهاب وإياب فى النص ، حيث إن كل جزء مكمل للأجزاء الأخرى ، لا يفهم بدونها ولا تفهم بدونه ، غير أن هذه الحركة بين الجزء والكل غير محدودة بهذا النص على التعيين ، بل تجاوزه وتنفتح على النص الشعرى كله ، ومن النص الشعرى على النص الثقافى .

وقد يقول قائل إن هذا الوصف ينطبق على جميع النصوص الشعرية . فالنص الشعرى عموما غير محدود ، وهو يرتبط بغيره من النصوص الشعرية من خلال التقاليد والمواضعات ، ثم إنه مرتبط بالثقافة . ولكنا نقول هنا إن هذا النص يؤكد التناص في بنيته نفسها ، أي أن اللغة هي التي تولده وتلعب دورا أساسيا في تشكيله . إن هذا النص يحطم إيهام المحاكاة ليحل محلها دينامية اللغة بوصفها نشاطا إبداعيا متجددا . ولا يجوز النظر إلى النص على أنه شيء محدد[4] ، بل يجب النظر إليه على أنه نشاط وإنتاج . فالنص ليس شيئا جامدا يحتوى على دلالة واحدة يمكن التوصل إليها وكشفها من خلال عملية التأويل والتفسير ، أو على عدد من الدلالات يستطيع القارىء أن يختار من بينها ما يناسبه ، بل النص متعدد دائما . هل ينطبق هذا القول على جميع النصوص الشعرية أو على بعضها فقط ؟ نقول إن هناك فارقاً بين جماليات الفن الحديث التي تؤكد انفتاح[*] العمل الشعرى/الفنى ، والجماليات الكلاسيكية التي تعتمد على معايير وتقاليد صارمة ، وتؤكد وجود أنساق مثالية لابد أن تتبع . . ونحن لاننكر أن العمل الفنى يتسع لكوكبة من الدلالات - سواء كان العمل الفنى كلاسيكيا أو حديثا . إنه كيان حى يستجيب للقارىء فيدخله القارىء بكل مقوماته الثقافية والحضارية والنفسية ، وبكل ميوله الشخصية . ولا يمكن أن ننفى التفاعل الذى يتم بين القارىء والعمل الفنى ؛ فهذا التفاعل نفسه من المعايير التي تميز العمل الفنى . ولا ننكر أيضا أن هناك نواة أصلية في العمل الفنى تنطلق منها كل التفسيرات والتأويلات الممكنة ؛ فالعمل الفنى متعدد ويمتد في الزمان والمكان . ولكن هل هذه الخاصية تجعل من جميع الأعمال الفنية أعمالا مفتوحة ؟ لانظن أن الأمر كذلك ؛ إذ يختلف مفهوم العمل المفتوح بشكل أكثر خصوصية عن مجرد مفاهيم تعدد الدلالة أو القابلية لتحمل عدد متناه ، أو حتى غير متناه من الدلالات . فإذا كان الفن - في العصور التي يمكن أن نطلق عليها اسم الكلاسيكية - يسعى إلى اتساع الدلالة ليجاوز الفردى إلى الإنسانى ، والمحدود إلى اللامحدود ، وإذا كان الفن ينحو نحو التعبير عن السياق الكلى الاجتماعى والسياسى والثقافى والنفسى[6] ، بحيث يصبح علاقة لا تشير إلى شيء محدد في الواقع المعيش بل تجاوزه لتشمل جميع ظواهر الواقع المعيش ، وبهذا تتسع دلالاتها - نقول إذا كان الفن الكلاسيكى يفعل هذا كله ، فإننا نجد في الفن الحديث تحولا في موقف الفنان بإزاء عمله وبإزاء التجربة الجمالية ؛ حيث ترتكز جماليات الفن الحديث على إشراك المتلقى في «صنع» العمل الفنى نفسه ، أي أن يصبح المتلقى مبدعا لامجرد مستهلك «للسلعة» الفنية . وربما كان هذا هو الذى يعنيه إدوار الخراط بنوع العلاقة الحميمة التي ينشدها في الكتابة ؛ فالعمل الفنى المفتوح يشجع أفعال الاختيار الواعى لدى المتلقى . وبناءً على ذلك يضع العملُ المتلقى في نقطة محورية من شبكة العلاقات المتناهية التي تكوِّن العمل ، دون أن تلزمه بضرورة تنسيق العمل طبقا لمجموعة من القواعد المحددة مسبقا ، فيأتى العمل في شكل جزئيات يستطيع المتلقى أن يشكلها أو ينسجها أو يربط بينها ، وأن يجد هو نفسه حلوله وإجاباته ، فلا يقدم له الفنان حلولا جاهزة ، أو وجبة مهضومة ، أو سبيلا ممهدا . ويقوم المنهج في التعامل مع العمل المفتوح لا على الكشف عن الدلالة الكامنة في العمل ، ولكن على توليد الدلالة من خلال اختيار منهج خاص ، واختيار النقاط المرجعية التي يمكن أن تعين على توليد هذه الدلالة ، واستخدام أكبر قدر من الأبعاد في الوقت نفسه . ومن ثم يقوم هذا المنهج على حفز ملكات المتلقى الإدراكية ومضاعفتها وبسطها إلى أبعد الحدود الممكنة . وهكذا يكون العمل حقلا من الاحتمالات ، ودعوة لممارسة الاختيار .

أما القضية الثانية التي نريد أن نطرحها - بعد قضية التناص وقضية العمل المفتوح - فهى قضية الأنواع الأدبية . فقد استخدمنا مصطلح «قصة» في أثناء حديثنا عن النصوص المحتواة في كتاب الاختناقات ؛ غير أننا فعلنا هذا تجاوزا ؛ حيث إن هذه النصوص في الواقع تتحدى التصنيف ، وترفض الحد الفاصل بين الأنواع الأدبية . إن هذا النص الكلى يجاوز حدود ما يمكن وصفه بالأدب «المقنن» ، ولا يمكن أن يدرك على أنه جزء من نظام هرمى ، أو جزء من تصنيف نوعى . فالذى يشكل النص - على العكس من ذلك (أو لهذا السبب بالذات) - هو قوته التخريبية[7] بالنسبة للتصنيفات القديمة ، حيث يحاول أن يضع نفسه خارج حدود الممارسة العملية . وكما يرفض هيمنة المبدع نفسه فإنه يرفض هيمنة المقاييس والمصادرات الأدبية ، ويتحرر منها بكسر قيودها ، فيكون دائما مفارقا ومناقضا . ويرفض النص ما يمكن أن يسمى بالنقاء النوعى ويعمل ضده . وإذا كان هذا النقاء لا يتحقق كاملا في أي عمل فنى فإنه مازال يهيمن في شكل مثال أو نسق سلطوى ، يحد من حرية المبدع . ولذا يثور المبدع عليه . ويثور نص الاختناقات على التصنيفات ويتحداها ؛ فليست هذه النصوص قصصا بالمعنى التقليدى - كما أوضحنا في بداية المقال . وليست قصائد بالمعنى التقليدى أيضا ؛ إذ ينقصها الوزن ، وهو الشرط الأساسى لتحقق الشعر (ولكن هل الشعر مساو للوزن ؟) ، ولكنها تحتوى على بعض خصائص الشعر وسماته النوعية . من ذلك توليد الدلالة من خلال القوة المجازية للغة ، والارتباط المتوازى لجميع أجزاء النص ، ووجود العلاقات الاستبدالية والاستدعائية ، وانفتاح الدلالة وتعددها ، والقوة الإيحائية للوحدات الدالة . ولكن هذه النصوص تنطوى على محور من محاور القص ، بالرغم من استتار هذا المحور وخفائه . إن هذا المحور لا يتكشف إلا من

خلال تنقيب متأن فى مسار مجموع النصوص . وهذا المحور هو التطور الكيفى ، من نص إلى نص ، لبعض العناصر المشتركة التى تتكرر فى النصوص كلها . ويحاول النص صهر قطبين متضادين : قطب لغة الشعر ، وقطب لغة القص ؛ فلغة الشعر ترتكز على الآنى ، على اللحظة فى أكثف أشكالها ؛ أما لغة القص فترتكز على النمو والتطور ، أى على تقديم المدى الزمنى . ويولد الجمع بين هذين القطبين نوعا من النصوص هو من أعقد ما يعرف الأدب . فهذه النصوص تحاول أن تجمع بين الكينونة التى هى قوام الشعر ، والصيرورة التى هى قوام القص .

وثمة تمييز آخر قدمه باختين فى كتابه جماليات الرواية ونظريتها[٨] بين لغة الشعر الواحدية التى تنغلق على ذات الشاعر ، ولغة الرواية التى تقوم على تعدد الأصوات . فهل يمكن الجمع بين الواحدية والتعددية ؟ ويبدو أن باختين يُعلى من شأن لغة الرواية فى مقابل لغة الشعر ؛ فهو يرى أن هذه اللغة (أى لغة الشعر) تفترض وحدة اللغة الطبيعية ؛ فمهما اختلفت الخيوط الدلالية أو النبرات أو تداعيات الأفكار أو الإشارات أو التطابقات التى تنشأ من لغة الشعر فإنها جميعها لا تخدم سوى لغة واحدة ، ومنظور واحد ، ولا تخدم سياقات اجتماعية مختلفة ومتعددة . هذا بالإضافة إلى أن الرمز الشعرى (تطوير استعارة ما مثلا) يفترض بالتحديد وحدة اللغة . أما الروائى فيتبع طريقا مخالفا تماما ، حيث يحاول أن يدخل فى نصه مجموع اللغات المتاحة ، وأن يحتفظ بأصالة هذه اللغات ، عن طريق إدخال جميع مستويات اللغات المختلفة فى عمله . فالرواية نوع هجين ، فى حين أن الشعر نوع نقى متوحد . فأين لغة الاختناقات من هذا التقسيم ؟ إن الإجابة عن هذا السؤال ليست سهلة ؛ حيث إننا نشعر أن لغة الاختناقات تنحو نحو وحدة اللغة ، ولكنها فى الوقت نفسه تؤكد نشاط هذه اللغة وحركتها . ولذا يمكن القول إن لغة الاختناقات تقوم على نوع من الجدل بين الواحدية والتعددية من خلال رفض هيمنة اللغة الطبيعية بوصفها النظام السيميوطيقى الوحيد القادر على التوصيل . فبالرغم من أنها تحتفظ إلى حد كبير بواحدية اللغة الطبيعية فإنها تفترض وجود أنظمة أخرى من العلاقات لا نستطيع أن نقول إنها تؤدى وظيفتها ، ولكنها تؤدى وظائف مصاحبة ومواكبة لها . وسنفصل ذلك فيما بعد .

ونود أن نطرح قضية ثالثة تتصل بتشكيل هذا النص ، وربما ارتبطت بالقضيتين السابقتين ، وهى مسألة البعد المعرفى الذى ينطوى عليه هذا النص . ولا ننوى تناول المسألة الإبستيمولوجية فى علاقتها بالعمل الفنى من الناحية الفلسفية المحض ، ولا أن نقدم موقفنا منها ، ولكن نريد أن نطرح هنا استقراءنا للفروض التى يثيرها النص حول الخبرة المعرفية فى إطار علاقة هذه الفروض بالطريقة التى ينتظم بها النص . هذا من جانب ؛ ومن جانب آخر فإن النتائج التى يمكن أن نصل إليها من هذه المناقشة قد تؤيد أسلوب القراءة الذى انتهجناه فى تحليلنا للنص ؛ فكل نص ينطوى على خريطة للخطوات الإجرائية التى يجب أن يقرأ من خلالها ؛ أى أن « يعرف » من خلالها .

إن المعرفة علاقة تنشأ بين ذات عارفة وعالم قابل لأن يُعرف ؛ فالعالم – الحياة قابل لأن يعرف حتى لو كان خارج حدود الإدراك المباشر للذات المدركة . ويمكن القول إن المبدأ المشكل لعملية اختيار العالم – الحياة (كما يسميه إدوار الخراط ، وهى تسمية تطابق مصطلح « هوسرل » الفيلسوف الظواهرى) فى هذا النص هو انفتاح العالم – الحياة وعدم تحديده . هذا من ناحية ؛ ومن ناحية أخرى تأتى حركة الذات المدركة (فالذات ليست حقيقة ثابتة) فتعيد هذه الذات تشكيل خبرتها بهذا العالم – الحياة من خلال الخبرات المتجددة ؛ فكل خبرة جديدة كفيلة بأن تعيد تنظيم العلاقات السابقة القائمة بين الأشياء ، فتغير من دلالة هذه العلاقات . ويترتب على ذلك إلغاء مفهوم العلاقات التى تحكمها قوانين صارمة غير قابلة للهدم أو التحوير ؛ فالظواهر لم تعد مرتبطة الواحدة بالأخرى ارتباطا نهائيا من خلال علاقات جبرية . إن الإدراك عندئذ يكون مفتوحاً ؛ أى أننا لا ندرك فقط الأشياء التى ندركها إدراكا مباشرا ، ولكن يدخل الشىء إلى مجال الإدراك المباشر محملا بكل آفاقه ، أى بكل الجوانب التى لا تقع فى مجال الوعى ، فيتجاوز الوعى محدودية هذا المجال إلى تصور آفاق الشىء . وهنا يتم الربط بين المحدود واللامحدود فى قلب عملية الإدراك . ويكمن هذا الانفتاح فى أساس خبرتنا الإدراكية ، ويعنى أن كل ظاهرة تملك نوعا من القوة هى قدرتها على استدعاء سلسلة من التجليات الحقيقية أو المحتملة . وتكون القراءة بهذا المعنى نفسه انفتاحا من المحدود إلى اللامحدود . فالعنصر الواحد لا يقف عند محدوديته ، ولكنه يجاوزها ليستدعى حقلا لامتناهيا من الاحتمالات . وننتهى من هذا إلى القول إن طبيعة المعرفة ليست عقلية فى هذا النص ، أى مبنية على التحليل والاستنتاج ، ولكنها نوع من الكشف التلقائى الذى يأتى من تراكم المعطيات . فالمعرفة هى نقطة الالتقاء بين الذات العارفة (بكل آفاقها) والعالم – الحياة (بكل آفاقه) .

وقد آن الأوان لأن نقترح هنا قراءةً للاختناقات . وعندما نقول قراءة فإننا نؤكد صيغة الإفراد والتنكير . ويعنى هذا أننا لا نستطيع أن نختزل النص نهائيا داخل احتمال واحد ، ولكننا نختار مدخلنا وأبعادنا المعرفية لكى نستشف الطريقة التى تتولد بها دلالة ما من هذا النص . ونقول إن هذه القراءة هى واحدة من بين قراءات أخرى يمكن أن تمارس ، فلا يمكن (بحكم الخط اللغوى وإمكانات التحليل) إلا أن نتعامل مع أجزاء محدودة من

النص (وهـذا مرفـوض !) ، وأن نتعقب شبكـة واحـدة من الدلالات . ولا يفوتنا أن هذه الشبكة لا تستنفد أبعاد النص كله (فلكى تستنفد أبعاده يجب أن نعيد كتابته كما هو على التعين) . ومن ثم يجب علينا أن نحاول فى أثناء الاختزال ألا نشوهه (ألا تنطوى كل قراءة على عامل التشوية هذا ؟) . غير أن أى قراءة لابد أن تكون انتقائية ؛ وهذا لا يعنى أنها قراءة خاطئة . ونشعر أننا نستطيع أن نقول (بحذر ؟) إنه لا وجود لقراءات خاطئة وقراءات صحيحة لمثل هذه النصوص المفتوحة ؛ فلنا أن نختار بمطلق (؟) الحرية مدخلنا ، وأن نختار بلا تردد (لأن لـدينا قرائن تعيننا على ذلك ، ونحن بحاجة إلى قرائن ، فلا نتمتع بحرية المبدع نفسها !) محورا ننظم حوله قراءتنا ، هو : جدلية الواحد والمتعـدد ، أو - بمعنى أصح - الـواحد فى المتعـدد ، والمتعدد فى الواحد ؛ وهو محور أصيل فى التراث المصرى القديم والأفلاطونية - الحديثة والمسيحية . ولنبدأ بأكثر العناصر شمولا فى تشيكل النص وهو اللغة .

لغة أم لغات ؟

علمتنا السميوطيقا (علم العلامات والإشارات) أن العلامة حقيقة أساسية فى حياتنا البشرية ، وأنها تتخلل جميع نـواحى خبرتنا الإنسانية . فالعلامة شىء محسوس يقوم مقام شىء غير محسوس . وتعتمد الخبرة البشرية اعتماداً كبيراً على العلامات ؛ فالعالم - الحياة لا يتكون من أشياء موجودة فى مجال الوعى يمكن إدراكها ، ولكنه يتكون أيضا من مجموعة كبيرة من العلامات ، تحل محل الأشياء الغائبة . وتحتل اللغة الطبيعية مكانة كبيرة بين أنظمة العلامات ، ولكنها ليست النظام الوحيد ؛ فهناك مجموعة كبيرة من الأنظمـة غير اللغـوية تحيط بـالإنسان . فـالأنظمـة السميوطيقية (الإشارية) تجتاز جميع مستويات العالم من أصغر مكوناته (الخلية الحية) إلى أكبرها (المجرات) .

ويؤكد نص الاختناقات هذه الظاهرة . فـاللغة الـطبيعية ليست النظام السميوطيقى الوحيد الذى يظهر فى هذا النص . وقد يقول قـائل : وكيف هـذا والنص الأدبى هو أولا تشكيـل لغوى ؟ والإجابة عن هذا السؤال هى أن النص يستخدم اللغة للإحالة إلى وجود هذه الأنظمة خارجه ، ثم إنه يطرح إشكاليات اللغة الطبيعية وقصورها من خلال وسائل مجازية ولغوية . فاللغة لا تستطيع أن توصل كل الخبرات البشرية ؛ وذلك لأن اللغة تجزيئية بطبيعتها ، والخبرة كلية . ولذلك يطرح النص أنظمـة سميوطيقية (إشارية) لا نقول مخالفة للغة الطبيعية بـل نقول مختلفة . ولنقف عند مجموعة من النصوص تطرح تصورا حول « لغات » مختلفة عن اللغة الطبيعية :

« كـان على صفحـة الرمـال البيضاء آثـار أقدام عصافير لم يمسسها أحد ، صغيرة ، واضحة ، محددة ، تتتابع فى خط واحد مقوس ، ثم تنقطع فجأة »[9] [٤٣]

ويبـدو من هذا الـوصف التشابـه الواضـح بين آثـار أقدام العصافير على الرمـال والكتابة ؛ فكلاهمـا ينقش على صفحة بيضاء ؛ وكلاهما صغير ، واضح ، محدد ؛ وكلاهما يتتـابع فى خط واحد . هذه هى أوجه التشابه التى تقوم عليها الاستعارة : آثار أقدام العصافير = الكتابة . فكيف تكون إذن العلاقة بين آثار أقدام العصافير والكتابة ؟ هل تعنى أن هذه الآثار لغة تشبه اللغة الطبيعية ؟ فإذا كانت كذلك فإنها تحمل رسالـة ، وتنقل دلالة . ولكن ما معنى الدلالة بالنسبة لعلامات اللغة الطبيعية ؟ كيف « تَعْنِى » هذه العلامات ؟ إن العلامـة اللغوية تعنى من خلال علاقة تربط بـين الدال (الجانب المحسوس للعـلاقة : الصوت أو الخط) والمدلول (الجانب المعنوى للعلامة : المفهوم أو الفكرة التى يستحضرها الدال إلى الذهن) . وانطلاقا من هذا التقسيم فالعلامة وحدة ذات وجهين (يكونان مثل وجهى الورقة فلا ينفصلان) : وجه مادى يحمل الدلالة ، ووجه معنوى هو المفهوم/الدلالة . ولكن العلامـة لا يمكن أن تفهم (بمعنى أن تُعرف العلاقة التى تربط بين الدال والمدلول) إلا من خلال عُرف تشتـرك فيه الجمـاعة التى تستخـدم هـذه العـلامـة لأغـراض الاتصال . ومن ثم لا يمكن أن يقال إن العلامة تؤدى وظيفتها إلا من خلال انضوائها تحت نظام أشمل هو الشفرة ، أى العُرف الذى يحدد العلاقة بين الدال والمدلول ، فتكون العلامة الواحدة هى الحرف فى أبجدية الشفرة . وإذا عدنا إلى آثار أقدام العصافير على الرمال بالوضع الذى وصفها بها الكاتب فإنها تستدعى إلى الذهن الكتابة من حيث شكلها وانتظامها الواحد بجوار الآخر فيما يشبه الكتابة الإنسانية (كتابة من نوع غريب على المشاهد : الحروف الصينية بالنسبة لمن لا يعرف الصينية ؛ أو الهيروغليفية قبل فك شفرتها ؟) ولكنها تظل غامضة بالنسبة للمشاهد ، لأنه لا يستطيع أن يستدل على الشفرة التى يمكن أن يفك من خلالها هذه الآثار ، أى التى تمكنه من قراءة هذه العلامـات واستكناه دلالتها . ويؤكد هذه الفكرة نص آخر :

« فى وسط خليـج صغير ملمـوه بمياه شفـافة ، بللورية النقاء تترقرق فيها خطوط متموجة كأنها مرسومة بقلم متحرك رقيق »[٤٢]

ويؤكد هذا النص ثانية التشابه الذى يكون بين الخطوط التى تظهر على سطح الماء والرسوم التى يخطها قلم الإنسان . ونحن هنا فى مجال الرسوم التجريدية ، وما إذا كنا نستطيع أن نتحدث عن نظام سميوطيقى للرسم والتصوير .

ولا شك أنه فى هاتين الاستعارتين يتوازن التشابه القائم بين العلامات العُرفية (أى العلامات التى يبدعها الإنسان) والعلامات الطبيعية (أى التى تبدعها الطبيعة) . ولكن هل لنا أن نقول إن كلا من هاتين النوعيتين يشكل نظاما سميوطيقيا (إشاريا) ؟ قد يكون هذا ما يؤكده نص الاختناقات ؛ فهناك نص آخر يتعلق باللغة المنطوقة ، يقول هذا صراحة :

« وكانت تتحرك فى الطين أفراس البحر ، سوداء الجلد ، غليظة القوام ، أفواهها مفلطحة ، ولها خراطيم تتحرك كالشفاه ، وتتماس فى بحث بطىء عن لمسات كأنها قبلات . ولها أصوات كأنها لغة . وجاش قلبى بالبكاء أخيراً، وأنهار عندما سمعت منها نبرات من كلمات خيل إلى أن أعرفها ، كلمات من لغة قديمة صلبة ، نسيتها ولكننى كنت أعرفها » . [٦٥]

هذا النص ينتقل بنا من الكتابة (آثار أقدام العصافير على الرمال) إلى لغة الكلام الشفاهى ؛ فالأفراس تصدر أصواتا كأنها نبرات من كلمات ؛ كلمات تنتمى إلى لغة موغلة فى القدم - ربما تعود إلى فجر الإنسانية أو ما قبل ذلك - ضاعت شفرتها مع أن المستمع كان يعرفها ونسيها . ولذلك فإنه لا يستطيع فهمها ، لأن هذه الشفرة اندثرت بالرغم من بقاء اللغة نفسها . واللغة يمكن أن تستمر فى الوجود (محفورة على جدران المعابد ، أو محفوظة فى الذاكرة ؟) ، وأن يكون مفتاحها - أى شفرتها - اختفى وضاع .

وتدل هذه النصوص على قيام التشابه بين الأنظمة السميوطيقية العُرفية والأنظمة الطبيعية . فالعالم - الحياة ليس عالما صامتا ، بل هو يبث علامات يستقبلها الإنسان ، وعلى الإنسان فك شفرتها وتفسيرها . وهذا هو أساس العلاقة الأسطورية بين الإنسان والعالم - الحياة . وتؤكد هذه النصوص وجود هذه الشبكة المعقدة من الأنظمة السميوطيقية (الإشارية) ؛ فاللغة الطبيعية التى أبدعها الإنسان لغرض الاتصال والتوصيل الجماعى ليست قناة الاتصال الوحيدة . هناك أبعاد أخرى من التواصل تربطه بالعالم - الحياة ؛ وهناك تجاوب قائم بينه وبين هذا العالم ، يجاوز حدود الحيز الاجتماعى الضيق ويستوعبه . ولاشك أن هذه النصوص التى استشهدنا بها تؤكد مفهوم وحدة الوجود ، وتؤكد أن ثمة حواراً ممكنا بين الإنسان والعالم - الحياة ، وأن هذا الحوار يمكن أن يكون تجاوبا حقيقيا بين الإنسان وما يحيط به من ظواهر ، ولا سيما الظواهر الطبيعية ؛ فالصلة بينه وبينها ليست مبتوتة ولكنها مفقودة ، وعليه أن يستعيد معرفتها ، و « ويتذكر » شفراتها الغائبة .

ويمكن إذن القول إن العالم - الحياة ينطوى على مجموعة من الأنظمة السميوطيقية ، بعضها يمكن فك شفرتها ، وبعضها مستغلق . غير أن الأنظمة غير اللغوية لها أهمية الأنظمة اللغوية نفسها بل قد تفوقها أهمية . فالنص يرفض هيمنة اللغة الطبيعية وتمركزها ، أو ما يعرف بالتمركز اللغوى logocentrism (ومن اللافت للنظر فى هذا الصدد خلو النص من الحوار المباشر) ؛ والاتصال لا يتم من خلال اللغة بالضرورة بل قد يتم من خلال أنظمة سميوطيقية (إشارية) أخرى . ولنتوقف قليلا عند نظام الإيماءات . فالإيماءة علامة ، أى أنها ظاهرة محسوسة/مرئية ، تشير إلى غرض أو شعور أو موقف ؛ وهو جانبها المعنوى . وتلعب الإيماءات دورا مهما فى تقديم الشخصية فى هذا النص ، فيقدم الكاتب الشخصيات من خلال حركاتها ، أى إيماءاتها ، أكثر مما يقدمها من خلال خطابها أو تحليل الراوى لها ، أى عن طريق اللغة ، سواء كانت لغتها هى أو لغة الراوى . ولنضرب مثالا على بث الرسالة من خلال الإيماءة :

« يداها وهى تتناول فنجان شاى صغيرة كعصفور ، ولها حياتها المتوفزة كأنها مستقلة عنها . حركتها عندما مست يدها يدى مفاجئة وحميمة تقف لها دقات قلبى ، وأحس أننى أحمل ثقلا » . [١٤]

ونجد هنا أن اليد ، وهى العضو الذى يستخدم أكثر من غيره من الأعضاء فى الإشارة (signal) ، وتصاحب الكلام الشفاهى لتأكيد المعنى ، والعضو الذى يستخدم فى أبجدية الصم والبكم - نقول إن اليد هنا تتمتع بنوع من الاستقلال الذاتى . وحركة اليد « حميمة » ، أى أنها نقلت للراوى رسالة ، وأوصلت إليه دلالة جعلته يضطرب ، وأثارت فى نفسه ما أثارت من رد فعل نفسى . وقد نفصل القول بعض الشىء حول المشهد السابق ؛ فالذى يتفحص ما يحدث فى المشهد يجد أن مستوى الكلام والإيماءة تفصلهما مفارقة تجعل من اللغة مستوى أعلى ، فيه نوع من التزييف ، فى حين يتصف المستوى الباطنى - وهو مستوى الإيماءة - بصدق أعمق .

والنظام السميوطيقى المتعلق بالإيماءة نظام مشفَّر فى الحياة البشرية . إذ تكتسب بعض الإيماءات دلالة محددة داخل الجماعات الاجتماعية المختلفة التى توظفها لأغراض الاتصال . وقد تختلف دلالة الإيماءة الواحدة من مجتمع إلى مجتمع ؛ فهز الرأس من اليمين إلى اليسار يعنى « لا » فى كثير من الثقافات ، ولكنه يعنى « نعم » فى الثقافة الهندية ؛ أى العكس تماما . وتدل المصافحة باليد على الترحيب فى بعض الثقافات ، فى حين ترفض الثقافة اليابانية اللمس باليد ، وتكتفى بالانحناءة للتعبير عن الترحيب . غير أن الإيماءة تكون غالبا علامة تتجاوز الحدود

اللغوية وتخاطب الجانب الأنثروبولوجي في الإنسان ، أي الجانب الذي يعلو فوق الظروف الزمانية والمكانية . ويتضح هذا في مجال العلاقات الجنسية ، وهي التي يكون فيها الاتصال عبر شفرة خاصة تعتمد على الإيماءة أكثر مما تعتمد على لغة الكلام .

« أخذلت الترام المفتوح من باب الحديد إلى الجيزة . وكانت تجلس أمامي امرأة لم تتوقف عن النظر إليّ بعينين طويلتين عميقتين ، فيهما شبق ، وخجل . وجهها أبيض مغسول كوجوه الشهيدات في الأيقونات . . . فحاولت أن أخفي ما حدث لي . . . » [١٣]

ومن ثم يمكن أن تعد الإيماءة بمثابة الشفرة السرية التي تخلق نوعا من العلاقة الخاصة بين المرسل والمستقبل ، وتحمل معاني تكون اللغة قاصرة عن توصيلها ؛ فقد تنقل إيماءة دقيقة مجموعة كبيرة من الدلالات ، تكون أكثر امتلاء من الدوال اللغوية :

« وضحكت ضحكتها السرية المبحوحة قليلا ، فأحنيت وجهي المتلىء فجأة بدم الخجل ، وجريت إلى الرمل ، ولسعتني حرارته » [٤٢]

ويختبر هذا النص أبعاد نظام سميوطيقي آخر ، هو نظام « الموضة » أو الأزياء ، فيحتل وصف الملابس حيزا كبيرا في النص . ولا شك أن هذا النظام يمثل جانبا مهما من مظاهر الحياة الاجتماعية . ويحكم نظام الموضة نوعية الأزياء وأماكن ارتدائها ، ويحدد المكانة الاجتماعية لكل لباس ؛ فلكل مقام لباس . ويعتمد النص القصصي اعتمادا كبيرا على وصف الملابس والأزياء لتقديم الشخصيات ؛ فلا يأتي اختيار الملابس - في كل تفصيلاتها - اعتباطيا ، بل تكون له وظيفة نصية محددة ، هي التعبير عن نواح معينة في الشخصية نفسها . وفي بعض الأحيان يحل هذا الوصف محل التحليل والتفصيل في سمات الشخصية النفسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية ، فيكون الزي علامة يستطيع من يشاهدها أن يستخرج منها معلومات كثيرة عمن يرتديها :

« والمقاولون والسماسرة والتجار ورجال الوكالات وشركات التصدير وخصوصا الاستيراد ، لا تخطئهم العين ، ملابسهم غالية ولكنها مازالت توحي بالجلابية الحرير والقفطان الشاهي والمعطف البلدي » [٧٧]

وختاما يؤكد هذا النص تنوع الأنظمة السميوطيقية في الحياة البشرية ، ومنها الموغل في القدم ، الذي يوحي بأنه الاستعارة « الجذر »[١٠] التي ولّدت كل اللغات . وهذه اللغة قد ضاعت شفرتها ولا بد من استعادتها ، حيث إنها البداية الأصيلة . والإشارة هنا تخص اللغة الأسطورية كما أسلفنا . والأسطورة هنا

هي أساس معرفي جذري ، لا يخالف التفكير العلمي ولا ينافيه . وقد يكون مفيدا أن نستشهد بنص لليفي شتراوس - وهو من تعمق في دراسة الأسطورة - يقابل المفهوم الذي ينطوي عليه نص الاختناقات :

« لقد فقدنا بعض الأشياء ولابد أن نحاول استعادتها . غير أنني لست متأكدا من أننا نستطيع أن نستعيدها ، بسبب طبيعة العالم الذي نعيش فيه ، ونوعية التفكير العلمي الذي نضطر إلى اتباعه . أقول إذن إنني لست متأكدا من أننا نستطيع استعادة هذه الأشياء كما كانت عندما فقدناها ، ولكن نستطيع أن نستعيد وعينا بوجودها وبأهميتها . وأشعر أن العلم الحديث لا يبتعد عن هذه الأشياء ، ولكنه يحاول أن يحتويها ثانية في حقل التفسير العلمي »[١١] .

لقد توقفنا عند اللغة الأسطورية لأهميتها في تشكيل هذا النص . ولكن نريد أن نؤكد أن تعدد الأنظمة السميوطيقية المختلفة لا يعني أنها مجزأة منفصلة منفصم بعضها عن بعضها ، بل تأتي متلاحمة متداخلة متشابكة يؤثر كل منها على الآخر ؛ فلا يأتي نظام ليجبّ الآخر أو يحلّ محله وينسخه ، بل تكون لكل نظام وظيفة خاصة ، تؤدى في خصوصية ولكن لا تؤدى في عزلة .

والعلامة ، كما عرفناها ، محسوس يدرك من خلال الحواس ؛ والبصر والسمع هما أهم الحواس التي تدرك من خلالها العلامات ؛ فتدرك الكتابة من خلال العين ، ويدرك الكلام من خلال الأذن . ولكن هل نستطيع أن نقول إن هناك علامات تدرك من خلال الشم (شفرة من الروائح والعطور) ؟ أو من خلال اللمس ؟ والإجابة عن هذا السؤال تكون بالإيجاب مع نوع من التحفظ . ألا تستدعي بعض الروائح أفكارا أو أشخاصا أو مشاعر ؟ ولكنها ليست مشفرة ؛ ومن ثم فلا تكون علامات ! وكذلك اللمس (إذا استبعدنا أبجدية المكفوفين) ؛ فتكون هذه الشفرات أقرب إلى الشفرات الخاصة - إذا صح هذا التعبير (يبدو في هذا التعبير شيء من التناقض ؛ فالشفرة لابد أن تكون اجتماعية ، ولكن هناك بعض الخبرات الخاصة التي تقيم علاقة بين روائح أو مذاقات معينة وخبرات نفسية معينة . ومن تجليات هذه الشفرات الخاصة حادثة مذاق الكعكة الصغيرة التي استدعت خبرات الماضي كله في البحث عن الزمن الضائع) . وما نريد أن نصل إليه من هذه الملاحظات هو أن الحواس كلها يمكن أن تعمل في استقبال المعلومات . ويؤكد نص الاختناقات تلاحم الحواس في عملية الاستقبال ، فتشارك الحواس جميعا في إدراك العلامة الواحدة ، فلا تدرك من خلال حاسة واحدة

وتكف باقي الحواس عن العمل أو عن تأدية وظائفها في هذه اللحظة . إننا لا نجد فصلا قاطعا بين السمع والبصر والشم والمذاق . وقد اتضح لنا هذا المزج بين استقبال الحواس للظواهر من خلال استخدام بلاغي مميز ، عُرِف باسم تراسل الحواس أو تجاوب الحواس synaesthesia من الأصل اليوناني معاً = sun ومدرك من خلال الحواس = aisthanesthai . ولا نريد هنا أن نستقصي جميع الاستعارات المبنية على هذا النمط ؛ ونكتفي بذكر بعض الأمثلة :

« تتطاير هبات الرائحة الحريفة في الحر ، تتلوى في السخونة الراكدة . . . » [١٠]

[الشم/البصر]

« نداءات البيغاوات الثاقبة . . » [١٣]

[السمع/اللمس]

« خضرة الصبار الشائكة المتوحشة ، صامتة متهدلة . . . » [٣٧]

[البصر/اللمس/السمع]

« الصمت المعتم الرحيب . . . » [٧٥]

[السمع/البصر]

ويُستخدم هذا التركيب البلاغي للكشف عن ظاهرة التجاوب في الوجود[١٢] ، وينطلق من الرغبة الكامنة في إيجاد الاستمرار في الواقع المجزأ ، وفي توحيد الخبرة البشرية في العالم - الحياة . فهناك جدل دائم بين التجزؤ والتكامل . ويفرِّق يوري لوتمان بين نوعين من الثقافات : ثقافة تعد النص سلسلة من العلامات المفردة ، وثقافة أخرى ترى أن النص علامة واحدة . في الثقافة الأولى تكون العلامات المفردة هي الوحدات المؤسسة الأولية للنص ؛ أما في الثقافة الثانية فيكون النص هو الوحدة المؤسسة الأولية[١٣] . وقد تجمع الثقافة الواحدة بين النوعين . وإن دلَّ هذا التمييز على شيء فإنه يدل على وجود مدخلين متغايرين في تحليل النص بوصفه إبداعا إنسانيا ؛ فمدخل يرى أن الجزء هو الأصل ، أما الثاني فينظر إلى الكل على أنه الأصل . وهذه الملاحظات قد تنقلنا إلى مناقشة نظم النص نفسه ، والطريقة التي تتآلف فيها الأجزاء المختلفة .

التناص الخارجي والتناص الداخلي :

ونعني بالتناص Intertextuality العلاقة التي تربط بين النصوص المختلفة . والتناص أنواع مختلفة ؛ منها الخارجي ومنها الداخلي . ونبدأ بالخارجي ، ثم ننتقل إلى الداخلي . ونعني بالتناص الخارجي العلاقة التي تربط بين النص المفرد وغيره من النصوص (أدبية كانت أو غير أدبية ؛ لغوية كانت أو غير لغوية ؛ فإننا ندخل في التناص علاقة الفنون بعضها ببعض) . وينظر بعض النقاد[١٤] إلى التناص نظرة ضيقة ، محاولين تقصي احتواء النص على مفردات (ولا نعني هنا بالمفردات الكلمات المفردة ، ولكن نعني الوحدات الصغرى أو الكبرى التي يتشكل منها النص الأدبي) من نصوص أدبية أخرى . وهذا يكون من قبيل تقصي المصادر ، أو تتبع تطور مفردات معينة في مسار الأدب ، والكشف عن التحولات التي تطرأ عليها . ولكننا نحب أن ننظر إلى التناص نظرة أوسع ، في محاولة "لاستكناه" أوجه التشابه التي تكون بين أعمال لا يحتوي بعضها على بعض ، ولكن ربما تنطوي على البنية نفسها (وهذا مفهومنا للدراسات المقارنة) ، وتكشف عن الطرق والأساليب التي من خلالها تتجلى بعض النصوص الجذور في النصوص اللاحقة . وقد تكون هذه النصوص قد اندثرت ونسيت ، ولكن مفعولها مازال ساريا ؛ فهي نصوص غائبة ولكنها موجودة في الوقت نفسه . وهذا لا ينفي ظاهرة وجود شواهد حرفية من نصوص داخل نصوص أخرى ؛ ولكن هذا مستوى آخر من التناص ، يدخل في دراسة لحمة النص لا في دراسة بنيته الكلية . ونحن لا نرفضه ، ولكن نعده غير كاف .

فما النص الغائب بالنسبة للاختناقات ؟

إذا تأملنا بنية الاختناقات وجدنا أن النص مجزأ ، ومقطع ، ومتناثر ، ومشتت ، وأن على القارىء أن يعيد ضم هذا الشتات وتوحيده ، ليجعل منه كلا متكاملا . وقد توحي إلينا هذه الطريقة في الكتابة بأنها تتبع خطوات أسطورة أوزيريس . ولا نتعسف إذا نحن قلنا إن الأسطورة هي أساس الجدل بين الجزء والكل ، ومحاولة إعادة الوحدة إلى الأجزاء/الأشلاء . وهي أيضا تتضمن مفهوم الواحد الكلي المتجسد في الجزء . وقد لوحظ أن هذه الأسطورة فيها بعض العناصر المتعلقة بالكتابة ؛ فإن الإله الذي يساعد الآلهة نوت في إنجاب أوزيريس هو توت ؛ وهو إله الكتابة . ثم إن إيزيس تبحث عن أشلاء أوزيريس على مياه النيل في مركب مصنوع من البردي . فهل لنا أن نستنتج أن الأسطورة هي النص الغائب وراء بنية الاختناقات ، ووراء هذا النوع من الكتابة ؟[*١٥] ونحن لا ندعي أن نص الاختناقات يعيد صياغة الأسطورة ، ولكن نقول إن هناك بعض الاستعارات الجذور المدفونة في بواطن النصوص ، التي تعطيها عمقا وبعدا لا يتوافران بدونها . أم ترى شط بنا الخيال فأوجدنا مثل هذه العلاقة بين نص الاختناقات والأسطورة ؟ ولكن ما المانع ؟ ألا يدعونا النص إلى مثل هذا الشطط والجموح ؟

وإذا كانت أسطورة أوزيريس هي النص الجذر أو النموذج المثالي الذي نلمسه في البنية العميقة لنص الاختناقات ، فهناك مجموعة من الإشارات إلى نصوص أخرى أدبية وغير أدبية تظهر في النص ، منها عناوين كتب (طبعة بنجوين) لمجموعة من

الشعر الإنجليزى الرومانتيكى ، وجمهورية أفلاطون (إشارات لغوية) . وتظهر إشارة إلى صور بعض الكتاب : دستويفسكى والطهطاوى وكيتس وشيكسبير (نظام سميوطيقى آخر : «الصور» ، يؤكد وجود الكتاب أنفسهم لاكتبهم فحسب) ونجد إشارة إلى نصوص سياسية («الجير وزاليم بوست» والأهرام) ؛ هذا بجانب صورة تروتسكى . ولكن لم نعثر على شواهد حرفية من نصوص أخرى سوى بيت الشعر الوارد فى صدر الكتاب :

إذا عصى الحلم جعلت الهوى
ربا وإن لم يك معبودا

ابن بابك

وأيضا إشارة عابرة إلى أوفليا هاملت .

ويبدو لنا من ملاحظاتنا السابقة أن التفاعل النصى هنا من نوعية خاصة ؛ فهو تفاعل فى المستويات العميقة للنص ، لا فى المستويات السطحية ؛ أى أنه تفاعل يعتمد على النسيان . ومعنى هذا أن النصوص عندما تحفظ ثم تنسى يصبح أثرها أقوى وأعمق ، فلا تظل على السطح ، بل تغوص حتى تصبح جزءاً من كيان النص نفسه . فهذا النسيان لا يكون إلغاء ونفيا ، بل يكون استيعابا وانصهاراً ، بحيث تذوب الملامح الأصلية للنص الأول ، وتصبح ، لا أقول جزءاً من النص الثانى ، ولكن سداة نسيجه .

ونود أن نتوقف هنا عند ظاهرة تكرار احتواء مجموعات إدوار الخراط الثلاث على قصته «محطة السكة الحديد» . وهذا التكرار يندرج تحت تصنيف التناص الخارجى . وتؤكد هذه الظاهرة فكرة أن الشىء يكون هو دون أى يكون هو نفسه ؛ أى أن النص الأدبى يمكن أن يكتب عددا من المرات ، وفى كل مرة يكون مختلفا . وقد ذكرنى إدوار الخراط بقصة من قصص جورج لويس بورجيس Jorge Luis Borges «بيير مينار كاتب الكيخوته»[16] . وتحكى هذه القصة محاولة كاتب من القرن العشرين اسمه بيير مينار كتابة رواية سيرفنتس الشهيرة دون كيخوته . كان مينار يريد أن يكتب الرواية نفسها لا رواية مشابهة ، فانتهج لنفسه منهجا يساعده على التوصل إلى أداء هذه المهمة ، فكان منهجه هو : دراسة اللغة الأسبانية ، استعادة العقيدة الكاثوليكية ، دراسة الحروب ضد العرب ، نسيان تاريخ أوروبا الحديث ؛ أى أن يصبح هو ميجيل سيرفنتس . وقد أصبح التطابق بينه وبين سيرفنتس عميقا إلى الدرجة التى جعلت كاتب القرن العشرين هذا يعيد كتابة الكيخوته كما كتبها سيرفنتس كلمة كلمة ، دون اللجوء إلى الأصل . ويختتم بورجيس قصته بهذا القول المذهل : «كان نص سيرفنتس ونص بيير مينار متطابقين لغويا كل التطابق ، ولكن الثانى كان أغنى غنى لانهائيا ، وأكثر غموضا» .

ويمكن أن نطرح هنا هذا السؤال : من أين يأتى هذا الغنى إذن؟ والجواب أنه يأتى من أن النصوص الغائبة التى تختفى وراء كتابة مينار تختلف وتزداد تعقيدا عن تلك التى تقف وراء كتابة سيرفنتس . فعندما يقرأ الراوى النص نفسه فى رواية سيرفنتس وفى رواية مينار ، يجد وراء الثانى أصداء من نيتشه ووليم جيمس وغيرهما . فإذا دلت هذه القصة على شىء فإنها تدل على أن النص الشعرى قادر على أن يمتد فى الزمان إلى الماضى الذى ينبثق منه ، وإلى المستقبل الذى يحتويه مسبقا . فالعمل الأدبى المادى يختلف عن تحققه فى الوعى . فإذا نظرنا إلى العمل الأدبى على أنه علامة فقد نقول إن الدال ثابت (الجانب المحسوس) ، ولكن المدلول متحرك (التحقق من خلال القراءة) طبقا للظروف التاريخية للمتلقى . فالعمل إذن واحد ، ولكنه متعدد . وهذه خاصية أساسية من خصائص العمل الفنى . ولا نريد أن نستطرد هنا فى مقارنة الصيغ الثلاث لقصة «محطة السكة الحديد» ؛ فليس هذا مجالها .

للتناص الداخلى أهمية أكبر - فى نظرنا - فى نظم نص الاختناقات من أهمية التناص الخارجى . ونعنى بالتناص الداخلى ارتباط الأجزاء المختلفة للنص بعضها بالبعض الآخر . ويتميز هذا الجانب من نظم الاختناقات بتعقيد بالغ . وسنحاول أن نصف آليات هذا التناص قدر استطاعتنا . وقد لمسنا نوعين من التناص الداخلى : الأول هو التكرار والتنغيم ؛ وهو أن يتكرر عنصر ، كما هو أو باختلاف بسيط ؛ أما النوع الثانى فيمكن أن نسميه بالدوال المولّدة signifiants générateurs أى أن يظهر دال فى موضع ما من النص ويتولد عنه كوكبة من الدوال الأخرى ، تتناثر فى النصوص الخمسة . وهذا التولد يتم عن طريق آليات الاستعارة أو الكناية . ومن اللافت للنظر أننا كلما تفحصنا هذا النص بدا التلاحم العضوى الخفى أقوى ، تحت هذا السطح الذى يتميز بالتجزؤ والتشتت .

ولنبدأ بعرض التكرار والتنغيم . ونكتفى بعرض نموذجين لظهور هذا النوع من التناص ؛ فالوحدة (التى قد تتكون من عنصرين أو ثلاثة عناصر) تتكرر من قصة إلى قصة ، مع بعض التحوير :

«أدخل فى الحلقة الحديدية الضخمة الملتوية القضبان» [٩]
«قضبان حديدية ، كأنها شرائط ورق ، تخترق هذه الأحجار» [٦٤]
«القضبان الحديدية بينها ساقطة على الأرض ملتوية» [٧١]
«كان جلده مغطى بفرو أبيض نقى البياض» [١٧]

«ربت على كتفها الغض وكأنه مكسو بفرو أبيض» [٣٣]

(إن انتزاع هذه الشواهد من سياقها يخل بوظيفتها النصية ، ولابد من العودة إلى المواضع التى تظهر فيها هذه المفردات لفهم دلالتها ، ولكننا نسوقها هنا من باب الرصد وإظهار أسلوب التكرار والتنغيم لاغير) .

لقد وضعنا فرضية فى بداية هذه الدراسة تقول إن هذا النص لايخضع للعلاقات السياقية التى تحكم النص القصصى ، وإنه يلفظ التسلسل العِّلى والتعاقبى أو الأفقى . وتكشَّف من التحليل أن ثمة علاقات من نوع آخر تربط بين أجزائه ، أطلقنا عليها اسم : العلاقات الاستبدالية أو الرأسية . فالنص ينتظم حول بؤر من الدلالة تشع فى كل اتجاه ، يمثلها المولِّد الدلالى . ولغرض التحليل نختار مولدا فرض نفسه علينا من خلال القراءة (أو قل من خلال القراءات) واستوقفنا ، وهو فى الحقيقة عنوان القصة الأولى «نقطة دم» . ونود أن نختبر هذا المُوَلِّد بوصفه بؤرة يتولد منها النص (أو قل بعض أجزاء من النص ، فقد نختار مولدا آخر ونتابعه فى اتجاهات أخرى) فيشع هذا المولد ويفرز مجموعة كبيرة من الدوال . وقد وجدنا أن هذه الدوال تندرج فى الحقل الكنائى والاستعارى للدال «دم»

الاستشهاد ←→ المسيح ←→ (دم) ←→ النقطة ←→ القطرة ←→ الخ
دم ←→ نار ←→ حرارة ←→ شمس ←→ الخ . . .
دم ←→ المرأة ←→ الحب ←→ الجنس ←→ الخ . .
دم ←→ الحرب ←→ العنف ←→ الخ
دم ←→ الصعير / زهرة البانسيانا ←→ الخ

فإذا تفحصنا شعب هذا الدال فى النص وجدنا أنه يجتازه من البداية إلى النهاية . لنتوقف عند الصفحتين الأوليين من القصة الأولى «نقطة دم» . وسوف نجد أن آلية التوليد تجتاز النص رأسيا من خلال النموذج التالى :

دم ←→ نار ←→ حرارة

ومض الحر/ الأنفاس اللافحة/ الصهد الجاف/ الشمس/ الحر/ السخونة تتقد/ اللهب الصغير (زهور البانسيانا) [١٧]/ الصهد الجاف/ الفتات الأحمر الجاف/ تتقد . [٩ - ١٠]

ويخترق الدال النص رأسيا ، مع تكراره فى تنويعات مختلفة من فقرة إلى فقرة . ولكنه يخترق أيضا النص فى مجمله بانتقاله من قصة إلى قصة . وتكون هذه الحركة فى اتجاه التصعيد والمبالغة . وهذا ماكنا نعنيه فى صدر هذه الدراسة ، من أن عنصر التطور موجود فى هذا النص ولكنه خفى . فالدال الذى ظهر فى مستهل القصة الأولى فى شكل «لهب» مجازى (زهور البانسيانا) :

«أزهار الجازورينا الحمراء الدقيقة الهشة مغروسة على جانبى الطريق . ونواصى الشجر تتقد ، وسط عتمة الخضرة ، بهذا اللهب الصغير المتناثر ، وأحس تحت حذائى الكبير الواسع قليلا بالفتات الأحمر الجاف» [١٠]

- نقول إن هذا «اللهب» يتحول إلى حريق جامح ، يلتهم كل شىء فى الوجود . فى القصة الثالثة «أقدام العصافير على الرمل» :

«انبعثت أولى ألسنة النيران من بين الأكوام . وكان فى الهواء النقى رائحة نفاذة حريفة . وزحف اللهب بطيئا ومتوجساً وحذرا فى الأول ، ثم تلوى بثقة أكبر . . . . ثم انبثق فجأة ، فى قلب لهفتى . . . ورأيت النيران تأخذ كل مجدها ، وكانت عفية ولها سطوة ، وصوتها يشقشق ، ولها فرقعات مسرعة ومتلاحقة . . . » [٤٩]

والذى دفعنا إلى ربط هذين النصين الواحد بالآخر ليس مجرد تكرار الدال «لهب» بمعناه المجازى فى النص الأول ، وبمعناه الحقيقى فى النص الثانى ، ولكن أيضا ظهور مجموعة من الوحدات التى كانت قد ظهرت فى الصفحة الثانية نفسها من القصة الأولى ، وهى «الرائحة الحريفة التى تتلوى» ثم «فرقعات حذاء الفتاة» التى تتحول إلى فرقعات النار التى انبثقت عنها فى قلب لهفة الراوى لهفة الحب.

ولنتتبع تفريعة أخرى من المُوَلِّد الرئيسى فى النصوص المختلفة ، طبقا للنموذج التالى :

دم ←→ حرب

تبدأ سلسلة التوليد فى القصة الأولى « نقطة دم » من مجلة الجيروزاليم بوست التى يحملها الراوى [١٢] وعلى غلافها صورة لمظاهرة فلسطينية يضربها الجنود الإنجليز ، وعنوان رئيسى عن مستعمرة جديدة لليهود فى الصحراء . ثم ينتقل النص إلى العساكر الإنجليز والأفريقيين والنيوزيلنديين ، ويصفهم الراوى بأنهم «جثث شاهقة» تصحبهم امرأة «شفتاها داميتان بصبغة فاقعة» .

يتبلور محور الحرب ، فى مشاهد من الدمار والخراب والفزع

فى القصة الثانية «قبل السقوط» (عنوان موح ؟) :

«العساكر تقف على الأبواب ، ملابسهم سوداء مهدلة ، على أكتافهم البنادق طويلة الفوهات [٣٠] . . . أعرف أن الناس من وراء هذه الحيطان القديمة كأنهم موتى ولكنهم ليسوا موتى» [٣١]

« وكانت الشرفة فى الشارع الهادىء بالليل تهتز ، ثقيلة تحت حشد من الناس يلوحون بأيديهم ، ويفتحون أفواههم ، ويهزون رؤوسهم ، دون أن أسمع لهم صوتا . . . وسقطت الشرفة على الأرض وسقط الناس . . . » [٣٢]

ويصل المحور إلى ذروته فى النص الرابع «على الحافة» ، فى الصيغة الجاهزة المألوفة «على حافة الحرب/الهاوية» . ويختتم هذه القصة بمشهد هو أقرب إلى مشاهد يوم الحشر . ويطول الاستشهاد بهذا النص الذى يمتد على ثلاث صفحات ونصف صفحة [٦٤ - ٦٧] . غير أن اللافت للنظر هو أننا نجد فيه بعض العناصر التى جاءت فى الصفحتين الأولى والثانية من القصة الأولى .

ولا نستطيع هنا بأى شكل من الأشكال أن نفك كل خيوط هذا النسيج المعقد ، ولا ينبغى لنا أن نفكها ، ولكن يجب أن نؤكد التجاوب الذى يخترق كل مستويات النص ، والذى يتذبذب فى حركة نشطة ذهابا وإيابا . إن التفصيلات يضىء بعضها البعض ؛ فالمرأة التى صحبت الجنود فى القصة الأولى هى مثال للعاهرات اللائى يمشين فى ركاب جيوش الاحتلال ، واللائى يتحولن فى قصة «على الحافة» إلى :

«طيور ضخمة . . . تعد للوجبات العامة ، مسلوخة ، منتوفة الريش ، مشدودة الجلد ، أعرف أنها حية ، ما تزال تنبض . . . لها من الخلف انحناءات مألوفة . . . ظهورها نصف الغارقة (العارية ؟) تنتهى إلى سيقان مدكوكة العضل . . . ملوية عند الركبة . . . وعندما ترتفع فى الهواء كانت أقدامها تبدو ناعمة الجلد ، وأصابعها وادعة مثيرة» . [٦٣]

ونحن هنا أمام استعارة تمثيلية ؛ فالمرأة = الطيور الضخمة (كلمة poule بالفرنسية الدارجة = العاهرة) وتؤكد هذه الاستعارة العُلوِى التى تنتقل من عناصر الحقل الدلالى : الحرب تحوِّل النساء إلى عاهرات فيصبحن وجبات عامة .

ولا يسعنا هنا إلا أن نختتم هذا التعليق حول التناص بالوقوف عند عنوان الكتاب الذى حيرنا كثيراً حتى زل قلمنا وكتبنا احتفالات العشق والصباح بدلاً من «اختناقات» . هل زلتنا هذه موحية ؟ هل جاءت «اختناقات» تحريفاً لـ «احتفالات» ؟ لاسيما أن «اختناقات» تدخلنا فى قلب الجدل بين الحرب والحب :

عانق عناقاً ومعانقة : هو أن يعانق أحدهما الآخر محبةً

اختنق/اختناقاً : هو أن يجعل كل منهما يديه على عنق الآخر فى الحرب ونحوها .

ولاشك أن لزلتنا هذه دلالتها ؛ إذ إنها تؤكد عملية القراءة بوصفها إنتاجاً ونشاطاً ، لا مجرد استهلاك سلبى . فهل يقبل تحريفنا فى هذا المضمار ، ولا سيما أنه يستند إلى كل ما قدمناه من قرائن ، أو ربما جاء نتيجة لها ، وللتسلط الذى مارسه تحليلنا على ذهننا ؟ من يدرى ؟! فلنترك لخيالنا العنان !

بنية الشخصيات : الواحد فى المتعدد ، والمتعدد فى الواحد :

لا نستطيع أن نختتم هذه الدراسة دون التعرض لبنية الشخصيات ، إذ إن الشخصية مفردة مهمة من مفردات النص القصصى ، يتجسد من خلالها كثيرٌ من المدلولات . فهى «دال» ، بمعنى أنها حامل مادى لمجموعة من الدوال ، أى المفاهيم والأفكار . هذا لا يعنى أننا نريد «رمزاً» لمصر أو غير مصر ، أو نقرر أن الراوى هو الإنسان المقهور ، إلى غير ذلك من التأويلات .

ولكن يخيل إلينا أن السؤال الواجب طرحه بدئا هو : لماذا اختار الكاتب ضمير المتكلم «أنا» ليقدم المادة القصصية فى الاختناقات ؟ ويبدو لنا من القراءة أن السبب فى ذلك هو أهمية خوض التجربة المعرفية . ولقد يؤيد فرضنا هذا ظهور فعل «عرف» مرتين فى الصفحة الأولى ، ثم تكراره عبر النصوص الخمسة ، واكتسابه نوعاً من التسلط والإلحاح المتعمد فى بعض المواضع ، حتى أنه ظهر خمس مرات فى صفحة ، وثمانى مرات فى الصفحة التى قبلها ، فى صيغ وحالات مختلفة ، من ماضى ومضارع ، وإثبات ونفى واستفهام :

عرفت/عرفت/ولا أعرف/وأعرف/وأعرف [٣٠]

أعرف/ولا أعرف/أعرف/وأعرف/لكنك لا تعرف

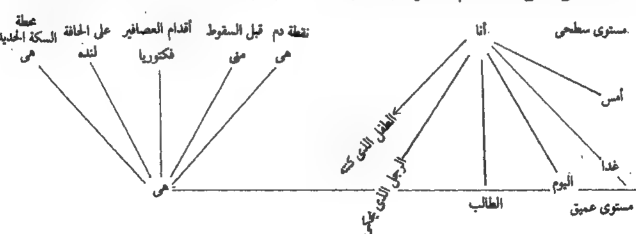
هل تعرف ؟/ولكن ماذا تعرف ؟/أنت لا تعرف [٣١]

ويظهر هذا الفعل أيضاً فى جملتين تختزلان جوهر علاقة الراوى بالعالم :

١ - «وعرفت أخيراً ، معرفة قاطعة للقلب ، أننى فى النهاية ، جزء من هذا العالم الذى ليس له أدنى أهمية» . [٣٠]

٢ - «أعرف أنه عالمى الذى ليس لى غيره» . [٥٥]

ومؤدى القول إذن أن الراوى يخوض رحلة معرفية (تذكر هنا أهمية محور الرحلة فى القصص الخمس ، وأيضاً محور السلم) . ولكن هذا لا يجيب عن السؤال : لماذا «أنا» ؟ هل كان فى وسع الكاتب أن يقدم هذه الرحلة المعرفية من خلال ضمير الغائب «هو» ؟ نشك فى ذلك ؛ فلم يكن من الممكن خلق الجدل بين الذات والموضوع من خلال وسيط هو راو خارج نطاق المادة القصصية (الراوى العالم بكل شىء مثلاً) ، فكان لا بد أن يتحصر المنظور القصصى فى داخل ذات واحدة محددة ، وألا يخرج عن نطاقها ، لكى تتحدد هذه العلاقة «الحميمة» (وما أحب هذه الكلمة إلى قلب إدوار الخراط !) والمباشرة بين الذات والموضوع . فعندما يستخدم الكاتب ضمير الغائب «هو» يتيح لنفسه الخروج عن نطاق منظور الشخصية الواحدة . أما إذا انتقى ضمير المتكلم فقد حصر نفسه داخل الضمير لا محالة . وينحو نص الاختناقات هذا المنحى ، فتنحصر المادة القصصية فى نطاق وعى الراوى . ولكن هذا لا يعنى بأى شكل من الأشكال أن المنظور ذاتى . وهذه النقطة مهمة للغاية . فكيف يحدث ذلك ؟ الراوى غير مسمى anonymous ولا نعرف عن هويته شيئاً ؛ فلا نعرف اسمه ، أو لون شعره ، أو قامته ، أو أياً من ملامحه الخارجية . فنحن محصورون داخل وعيه ، ولكننا لا نرى هذا الوعى ، بل نرى من خلال هذا الوعى ، أى أننا نعيش العالم من خلاله ، فيقدم إلينا الراوى الخبرة المعيشة كما يدركها بلا وساطة ، حتى وساطة نفسه . ولذلك فلا فارق بين حلم وحقيقة ، أو بين ماض وحاضر ومستقبل ، أو بين الطفل والرجل ، أو بين التخيلات والوقائع ؛ فكلها تجارب معيشة . إنه عندما يحلم لا يكون الحلم حلماً بل حقيقة ؛ فلا يصبح الحلم حلماً إلا بعد الاستيقاظ والانفصام بين مستيقظ وحالم . وبذلك يحاول الكاتب أن يعبر الشقة التى تفصل بين الذات التى تَرْوِى والذات التى تُرْوَى ، أى التى تحيا ، إذ يجب نقل الخبرة بلا انتظام (وهناك بعض التقنيات القصصية المألوفة التى تحكم علاقة الذات التى تروى بالذات التى تفعل فى نظم النص القصصى ؛ فتتدخل الأولى لتوضيح مواضع التذكر والحلم والتخييل ، فإذا انسحبت وتركت المجال فسيحا للأولى اختفت كل هذه التوجيهات) . ولذلك يؤثر الكاتب تقديم الأحاسيس الفيزيقية ؛ فهذه لا تتم من خلال وساطة ، وتمثل النموذج المثالى للخبرة المباشرة (تأكيد الروائح) . ويخلو النص من الأحكام القيمية والتحليل النفسى والاستنباط ؛ فالمهم هو الخبرة : اللقاء المباشر بين الذات العارفة والعالم - الحيلة القابل للمعرفة . وتتم المعرفة بطريقة تلقائية ، هى معرفة «القلب» لا معرفة «العقل» ؛ فلا تسير فى طريق التجزئة والتحليل ، ولكنها معرفة كلية ومفاجئة وحدسية ، بل فيها فعل - «عرف» فى الأهمية فعلُ وأحسّ» . هل هذا كله يثبت أن المنظور فى هذا النص ليس ذاتياً ؟ نقول نعم ؛ لأن الراوى يقدم العالم بكل حذافيره دون التدخل فى تقييمه ؛ فلا يسقط ذاته على العالم ؛ بل يكتفى بتقديمه كما يتجلى فى هذه الذات . فالعالم له وجوده المستقل عن الذات ؛ والمعرفة هى لقاء بين هاتين الوحدتين المستقلتين . فالذات تحتوى العالم بحذافيره ، ولكنها لا تشكله طبقاً لمقوماتها الخاصة . ولابد لكى يتم ذلك أن تكون الذات متفتحة لتقبل هذا العالم . وهذا التفتح هو «الحب» . والحب هو التقبل ، دون محاولة تشويه الآخر - أو تحريفه أو دحضه . وهذا يبدو واضحاً فى علاقة الراوى بالشخصيات الأخرى ؛ فهو لا يعطى نفسه الحق فى الإيغال فى بواطنها ، أو الحكم عليها ، أو القفز إلى النتائج ، أو فرض المصادرات ، بل يتقبلها ويحتويها . وقد يؤدى هذا الاحتواء إلى التوصل إلى الجوهر ، جوهر الموجودات . والحديث عن الجوهر يدفعنا إلى التحدث عن الواحد المتعدد فى بنية الشخصيات ، فيبدو لنا من القراءة أن جوهر ضمير المتكلم «أنا» ينطوى على هذه الجدلية فى محض بنيته اللغوية . فهذا الضمير يشير إلى الواحد ، ولكنه ملك لكل متكلم بهذه اللغة ، يستطيع أن يصوغ ذاتيته من خلاله[١٨] ، فينطوى على «نحن» عميقة . هذا من جانب ؛ ومن جانب آخر فإن هذه «الأنا» هى نسيج من ماض وحاضر ومستقبل، بكل ما ينطوى عليه من هذا الزمان الممتد من تنوع واستمرار . ويمكن تقديم نسق الشخصيات فى الاختناقات على النحو التالى :



نريد أن نؤكد من الرسم البيانى السابق أن التجليات المختلفة للمرأة فى هذا النص هى تجليات لجوهر المرأة ، حيث تأتى الصفات التى تسند إلى الشخصيات النسائية فى الاختناقات متبادلة ؛ فالوصف الذى تقدم به فكتوريا لا يختلف كثيراً عن منى والمرأة فى الترام المفتوح ، التى لها وجه كوجوه الشهيدات فى الأيقونات القبطية [١٢] . والقديسة لها وجه قريبة الراوى جيانة [١٥] ؛ ولنده هى أوفليا الفلاحة [٦٥] وتستمر السلسلة إلى ما لا نهاية ؛ فالمرأة واحدة ، والتجليات لا متناهية ، واللقاء فى النهاية يكون معها ، أى المحبوبة .

لقد استمتعنا حقا بقراءة هذا الكتاب الذى ينطوى على عنف عارم وحب حميم . ولا حاجة بنا لأن نؤكد أن العشق والصباح يختنقان فى واقعنا هذا ، وأن الكاتب يثور على هذا الاختناق ويحاول الإفلات منه أو مناهضته . ولكن الرسالة التى يبثها هذا الكتاب أخطر من أن تنحصر فى «النقد الاجتماعى» . إنها مناشدة إلى الخلق والإبداع ، وما أحوجنا إليهما . والإنسان لا يعيش بالنقد وحده ، اجتماعياً كان أو سياسياً أو غيرهما ، ولكنه يعيش بالإبداع والمشاركة ، من أجل أن تتولد لدينا فكرة أو لفتة تذكى نار العشق ونار الصباح ونوره .

هـــوامش

(١) إدوار الخراط ، اختناقات العشق والصباح ، القاهرة ، دار المستقبل العربى ، ١٩٨٣ .

(٢) شهادة إدوار الخراط « القصة القصيرة من خلال تجاربهم » ، فصول ، المجلد الثانى ، العدد الرابع ، سبتمبر سنة ١٩٨٢ ، ص ٢٦٦ .

(٣) إدوار الخراط ، « مفهومى للرواية » فى الرواية العربية : واقع وآفاق ، بيروت ، دار بن رشد ، ١٩٨١ ، ص ٣١٥ .

(٤) راجع فى هذا المجال التمييز الذى يقدمه رولان بارت بين العمل والنص :
Roland Barthes, "From Work to Text" in **Textual Strategies: Perspectives in Post — Structuralist Criticism**, ed. Josue H. Harari, London, Methuen co. Ltd., 1979, pp. 73 — 81.

(٥) راجع فى مناقشة خصائص العمل المفتوح تطبيقا على يوليسيس لجيمس جويس :
Umberto Eco, **L'Oeuvre Ouverte**, Paris, Ed. du Seuil, 1965.

(٦) راجع :
Jan Mukarowsky, "Can There Be a Universal Value in Art?" and "Art as a Semiotic Fact" in **Structure, Sign and Function**, Trans. and ed. by J, Burbank p. Steiner, New Haven, Yale University Press, 1977, 57 — 70, 82 — 89.

(٧) R. Barthes, Ibid

(٨) Mikhail Bakhtine "Discours Poétique et discours romanesque", in **Esthetique et Théorie du Roman**, Paris, NRF, 1978, pp. 99 - 121.

(٩) سنكتفى بالإشارة إلى رقم صفحات الاختناقات بين أقواس معقوفة بعد النصوص التى نستشهد بها .

(١٠) راجع مناقشة مفهوم « الاستعارة الجذر » فى :
Ernst Cassirer, **Language and Myth**, New York, Dover Publications Inc. 1953 .

(١١) Claude - Levi Strauss, **Myth & Meaning**, New York, Schocken Books, 1978.

(١٢) راجع المادة correspondances فى :
Henri Morier, **Dictionnaire de poétique et de rhétorique**, paris, PUF, 1961

(١٣) Gérard Genette, **Palimpsestes**, paris, Ed. du seuil, 1981.

(١٤) Yuri Lotman "The Semiotic Study of Culture, in **The Tell-Tale Sign: A Survey of Semiotics**, ed. The Sebeok, Lisse, The Peter Ridder Press, 1975. pp. 57 - 85.

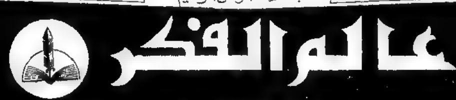
(١٥) Jean Ricardou, "Le Dispositif Osiriaque", **Noveaux Problèmes du Roman**, paris, Ed du Seuil, 1978.

(١٦) Jorge luis Borges. "pierre Ménard; Author of the Quixote" in **Labyrinths**, Middlesex, Penguin, 1964, pp. 62 - 72.

(١٧) من المؤسف أن إدوار الخراط يخلط هنا بين البينسيانا Flametree الذى يزهر زهراً أحمر والجزوارينا التى يكون زهرها أخضر اللون . وبالرغم من أننا لا نربط النص بالواقع ربطا آليا فلا وظيفة فنية لهذا الخلط على قدر علمنا .

(١٨) Emile Benveniste, Problèmes de Linguistique générale, paris, Ed. Gallimard, 1966, T. I, PP. 258 - 266.

بسم الله الرحمن الرحيم



باب الفتوح

القناع ، الحلم ، اللغة

مدحت الجيار

(أ - ١) محمود دياب (أغسطس ١٩٣٢ - اكتوبر ١٩٨٣) أحد جيل الستينيات ، بل من أبرز كتاب المسرح في هذا الجيل ، إذ نعده إلى جانب «ميخائيل رومان ، ألفرد فرج ، نجيب سرور» من مؤسسي حركة مسرحية سميت بمسرح الستينيات ، تميزت بالبحث عن تشكيل جمالي للمسرح ، أو للدراما المصرية ، محاولة أن تربط بين الأشكال والتشكيلات المصرية الأصيلة ، التي تمثلت في مسرح السامر ، ومسرح الحكواتي ، الذي كان يحكي السير والملاحم للجماعات الشعبية ، وبين النهضة المسرحية العالمية الحديثة .

ولأن الفترة التي شهدت بروز محمود دياب (وزملائه) كانت فترة ازدهار مسرحي ، ارتبطت باتجاه سياسي واقتصادي سمي آنذاك بالاشتراكية العربية ، فإن تحولاً اجتماعياً بدأ يدب في بنية المجتمع المصري كله ، وبخاصة في البنية الثقافية ، على مستويات الفكر ، والفن ، والتكنيك . ولقد دفع هذا التحول الاجتماعي السياسي المسرحيين بصفة خاصة ، إلى البحث عن وسائل وتقنيات تؤصل المسرح المصري وتدمغه بسمات مصرية ، وعربية ، هي ما أطلق عليه مسرح الستينيات

وكان جوهر التأصيل هو تثوير مسرحنا المصري ، والارتداد به إلى أصوله الدرامية والاجتماعية . لذا وجدت ظاهرة التأصيل هذه تجليها الواضح في المسرح ؛ لأنه النوع الأدبي الوحيد الذي يكشف عن جوهر الصراع الاجتماعي ، وأطرافه ، وكيفية تطويره أو إصلاحه . لذا أدرك كل من تابع مسرح الستينيات رصداً لطبيعة البناء الاجتماعي ، في محاولة للكشف عن أسباب تخلفه ، لتجنبها ، والكشف عن عوامل تطوره ونموه لتغليبها . ولم يكن جيل الستينيات وحده في هذا الاتجاه ، بل شاركت كل الأجيال التي شهدت هذه الحقبة في هذا البحث التأصيلي . وعلى سبيل المثال نذكر محاولة توفيق الحكيم[١] ، ومحاولة يوسف إدريس[٢] بخاصة .

واستطاع هؤلاء المسرحيون جميعاً أن يصوغوا مسرحاً جديداً في مصر ، بعد أن «أصبح المسرح يمثل أمل شعبنا وطموحه ، وتطلعه إلى حياة فنية وثقافية راقية . . . لأن هذا الفن أصبح أقوى أدوات التعبير في هذه البلاد . وهذا أصبح كذلك لأن الجماهير تتطلع اليوم في قدر متزايد من الشغف والتحفز إلى من يستطيع أن يخاطبها مباشرة وبلا وسيط ، في اجتماع عام له طبيعة الاجتماع السياسي ، عن قضاياها .. كل قضاياها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والروحية والفنية»[٣] .

وعبارة على الراعي السابقة ، تكشف عن جوهر توجه هذا الجيل ، ومن شارك معه في صياغة مسرح مصري له طابعه الخاص ، هو الطابع الجماهيري . وقد ارتبط التوجه الاجتماعي

بتوجه جمالي إلى اكتشاف تقنيات جمالية ودرامية جديدة . لذلك دخلت إلى تقنيات المسرحية ، تقنيات شعبية (السامر ، الحكواتي) ، وتقنيات مستوردة عن مسرح له نفس التوجه ، أعني تقنيات بريخت ، وبسكاتور ، ومسرح الأوتشرك ، مع الاستفادة من الشكل الأرسطي أيضاً . لذلك دخل مسرحيون جدد إلى عالم المسرح المصري ، وترجمت بعض أعمال بريخت ، وتنسى وليامز ، وتشيكوف ، وجان جيرودو ، وصمويل بيكت . . . وغيرهم ، واتجه المسرحيون إلى التاريخ المصري ، والإسلامي ، والجاهلي ، بل التاريخ الإنساني الأسطوري . . . الخ ، يستلهمونه ويحاورونه .

ولقد صنع كل ذلك من المسرح وسيلة للتربية الاجتماعية ، وإعداد المتلقي إعداداً جديداً . وقد حظيت القرية بأهمية خاصة في هذا السياق التاريخي والدرامي ، نظراً لاعتماد المسرح على تقنيات شعبية كان مهدها القرية ، ولأن التغيرات الاجتماعية الجديدة كانت أكثر تركيزاً على شخصية القرية وإعطائها ملامح جديدة لتقترب من المدينة ، ثم ليقترب الاثنان من حياة جديدة حاول كتاب هذا العصر أن يبشروا بها .

ولقد أكّد هذا التوجه التأصيلي والتثويري مأساة ١٩٦٧ ، التي عمقت الارتداد إلى الأصول المصرية والعربية والإسلامية ، وحاولت أن تعيد صياغة المتلقي لمواجهة احتلال ، وعدو جديد . واستمر هذا الاتجاه حتى بعد اكتوبر ١٩٧٣ ، إلا أنه حول هذا التاريخ شهد المسرح المصري انفتاحاً خاصاً ، ونوعاً آخر من المسرحية لم يهتم بالتأصيل قدر اهتمامه بالمعاصرة وتزجية الفراغ .

أما محمود دياب فقد واكب بمسرحه هذه التحولات كلها ، وآثر الاتجاه التأصيلي ، وإثارة القضايا الاجتماعية والسياسية التي يمر بها الشعب العربي في معالجاته المسرحية ، والتي اختتمها بنشر مسرحيته الأخيرة «أرض لا تنبت الزهور» ، وهي عن فترة من تاريخ الفراعنة ، أسقط عليها موقفه الأخير الذي توفي وهو ثابت عليه .

(١ - ٢)

ولد محمود دياب بالإسماعيلية في أغسطس ١٩٣٢ ، والتحق بكلية الحقوق ثم تخرج منها في ١٩٥٥ ، وعين نائباً بإدارة قضايا الحكومة ، ثم عين مستشاراً للثقافة الجماهيرية بوزارة الثقافة ، واستمر في هذا المنصب حتى توفي .

نال جائزة نادي القصة سنة ١٩٦١ .

حصل على جائزة مؤسسة المسرح والموسيقى سنة ١٩٦٢ عن مسرحية (المعجزة) ، وهي مسرحية من فصل واحد .

وحصل على جائزة مجمع اللغة العربية سنة ١٩٦٣ عن أولى مسرحياته الطويلة «البيت القديم» .

وحصل على الجائزة الأولى في مسابقة التأليف المسرحي العربي التي نظمها المركز المصري للمسرح مع اليونسكو في موسم (١٩٦٩) عن مسرحيته «الزوبعة» .

وقد ترجمت بعض مسرحياته وقصصه إلى الإنجليزية والفرنسية .

(١ - ٣)

تنوع إنتاج «محمود دياب» تنوعاً كبيراً ، ولكنه تمحور حول «الحكاية» ، أعني أنه كان مهيأ لأن يحكي ويحاور ، فكتب الرواية ، والقصة القصيرة ، والمسرحية الطويلة ، والمسرحية ذات الفصل الواحد ، ثم السيناريو والإعداد الدرامي للقصص وتحويلها إلى أفلام سينمائية أو تليفزيونية ، بالإضافة إلى مجموعة ورقات كتب فيها مذكراته وانطباعاته .

بدأ إنتاجه يُنشر مع بداية الستينيات حتى يوم وفاته ، وبذلك استمر إنتاجه قرابة ثلاثة وعشرين عاماً ، هي عمر هذا التنوع الإبداعي الضخم .

(٢) «البيليوجرافيا»

نجد «لمحمود دياب» تسع مسرحيات طويلة ، وست مسرحيات ذات فصل واحد ، وروايتين ، وثماني عشرة قصة قصيرة ، وأربعة عشر عملاً للسينما والتلفزيون . ونظراً لاضطراب سنوات النشر ، وبعدها عن سنوات الإبداع ، وبسبب تحول العمل الواحد لأكثر من شكل فني ، كأن تتحول القصة أو الرواية إلى فيلم سينمائي ، أو إلى مسلسل إذاعي أو تلفزيوني ، سواء في القاهرة أو في دمشق أو في بغداد ، بالإضافة إلى أن محمود دياب كان ينشر النص في اكثر من موضع ؛ فتارة يكون ضمن مجموعة ، وتارة في دورية ثم يطبع في كتاب . . . الخ ، لذلك سنحاول أن نبتعد عن اضطراب التواريخ ، بالرجوع إلى تاريخ الكتابة التي دونها محمود دياب نفسه في المسودة أو في الكتابة الأولى للنص ، حيث استطعت أن أتصل بمكتبته عن طريق أسرته (إسماعيل/هشام/هالة دياب) ، وتمكنت من مراجعة هذه التواريخ .

لذلك سوف نعتمد على ترتيب أعماله في نسقين : أولها أن ندرج النص تحت نوعه الأدبي (الرواية/القصة/المسرحية

/السيناريو) ؛ والثانى أن نرتب أعماله أبجدياً ، ونذكر إلى جانب النص بعض الملاحظات التى تشير إلى تاريخ التأليف المؤكد ، أو تاريخ النشر إذا تعذر العثور على تاريخ التأليف ، لاسيما أن هناك عددا كبيرا من أعماله لم ينشر ولم ينفذ مسرحياً أو تليفزيونياً حتى الآن . وبيان هذه الأعمال على النحو التالى ، مع مراعاة إشارتنا إلى تاريخ التأليف بحرف (ت) قبل التاريخ ، والحرف (ن) لتاريخ النشر :

المسرحية الطويلة :

- أرض لا تنبت الزهور ، (الزبّاء) ، مجلة المسرح ، نوفمبر ١٩٧٩ .
- البيت القديم ، (ت ١٩٦٣) ، (ن ١٩٦٥) الكتاب الماسى .
- باب الفتوح (ت ١٩٧٢) ، (ن ١٩٧٤) دار الحرية ، بغداد/العراق .
- دنيا البيانولا (ت ١٩٧٢) وهى مخطوطة .
- وسول من قرية تميرا للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام ، (ن ١٩٧٤) الثقافة الجديدة .
- رجل طيب فى ثلاث حكايات (ن/الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٠)
- الزوبعة (ت ١٩٦٣) (ن/الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٠) .
- ليالى الحصاد ، (ت ١٩٦٢) .
- الهلافيت ، (ت ١٩٦٩) .

مسرحية الفصل الواحد :

- البيانو (ت ١٩٦٨)
- الضيوف (ت ١٩٦٧)
- الغريب (ت ١٩٦٧)
- الغرباء لا يشربون القهوة (ت ١٩٦٣)
- المعجزة (ت ١٩٦٢)
- موّال من مصر (الفصل الثالث) من مسرحية موّال من مصر (ت ١٩٧٣)

الرواية :

- أحزان مدينة (أو طفل فى الحي العربى) (ت ١٩٧٠) ، نفذت إذاعياً مسلسلة (١٩٧١) .
- الظلال فى الجانب الآخر ،الكتاب الماسى ، يناير ، ١٩٦٤ .

القصة القصيرة :

- بناقص واحد ، (ت ١٩٧٠) ، مخطوطة .
- بيت لأولادى ، مخطوطة .
- خطاب من قبلى وقصص أخرى ، عشر قصص فى مجموعة ، الكتاب الماسى ، العدد ، ١٤ ، ١٩٦٢
- رحلة عم مسعود ، (ت ١٩٦٩) مخطوطة .
- الزائدون عن الحاجة ، (ت ١٩٧٠) مخطوطة
- شارع الصمت (شارع الطحاوى) ، (ن بالهلال ، مايو ، ١٩٧٧) .
- الصيد الأخير ، (ن بالهلال ، سبتمبر ، ١٩٧٣) .
- عشرة أيام ، (ت ١٩٦٢) مخطوطة .
- هندية ورجل على حصان ، (ت ١٩٨٠) مخطوطة .

السيناريو .

- أحلام الفتى الغشيم ، عن «الأب جريو» لبلزاك ، (ت ١٩٧٧) سيناريو مسلسل تلفزيونى من ثلاثين حلقة (مخطوطة) .
- إبليس فى المدينة ، نفذ سينمائياً (١٩٧٩) .
- امرأة وثلاث تفاحات ، عن «ألف ليلة وليلة» ، سباعية معدة للتلفزيون (ت ١٩٧٦) ، (مخطوطة) .
- أيام الحب والعذاب ، عن «مذلون مهانون» لديستويفسكى ، مسلسل تلفزيونى تحت عنوان (إلا الدمعة الحزينة) ، (١٩٨٠) .
- دموع الملائكة ، قصة وسيناريو وحوار ، (ت ١٩٧٩) ، (مخطوطة) .
- رأس محموم فى طائرة سوبرسونيك ، قصة وسيناريو فيلم سينمائى ، (ت ١٩٧٢) ، (مخطوطة) .
- رجل أحب الله ، عن سيرة الإمام أحمد بن حنبل ، مشروع ثلاثين حلقة لمسلسل تلفزيونى ، (مخطوطة) .
- الزائدون عن الحاجة ، فيلم تلفزيونى ، (مخطوطة) ، (ت ١٩٧٠) .
- (الزباء) أو (انتقام الملكة زنوبيا) ، أو (أرض لا تنبت الزهور) ، حلقات تلفزيونية فى تلفزيون دمشق (١٩٧٢) .
- سونيا والمجنون ، (عن الجريمة والعقاب) لديستويفسكى ، سيناريو فيلم ، نفذ .

- الشياطين ، (عن الممسوسون) لديستويفسكى ، سيناريو فيلم ، نفذ .
- وداعاً للربيع ، (عن قصة أيها الربيع ترفق) لحلمى مراد ، سيناريو فيلم تلفزيونى ، (ت ١٩٧١) ، (مخطوطة) .
- وردة على صدر امرأة ، قصة وسيناريو وحوار (ت ١٩٨٠) (مخطوطة) .

هذه هى الأعمال ، بالإضافة إلى بعض المقالات ، والانطباعات ، والمذكرات المدونة ، إلى جانب مجموعة لقاءات صحفية ، وحوارات صحفية ونقدية أجريت معه .

(٣)

وتعد الفترة من (١٩٦٧) حتى (١٩٧٣) فترة خصبة لإنتاج المسرحية عند محمود دياب ، سواء المسرحية الطويلة ، وهى الشكل الفنى السائد فى إنتاجه المسرحى ، أو المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد ، فخلال هذه الفترة ، كان المسرح الأداة الرئيسية لاستكناه تجربة محمود دياب وفكره ، فى حين اتسمت الفترة اللاحقة باتجاه إلى كتابة السيناريو وإعداد القصص تلفزيونياً وسينمائياً ، وكانت الشاشة ، وليست خشبة المسرح ، الأداة الرئيسية لتنفيذ تجربته ، وتشكيل رؤيته للواقع . ويتضح من البيليوجرافيا السابقة محاولة دياب الإفادة من القصص والروايات العالمية ، وبخاصة روايات دستويفسكى وبلزاك .

أما مسرحية «باب الفتوح» فهى همزة الوصل بين مرحلتين فى إنتاج محمود دياب ، بين إنتاج ما قبل ١٩٧٣ ، وإنتاج ما بعد ١٩٧٣ ، على المستوى الفنى ، حيث نجد ما قبلها يمثل مرحلة التجريب فى الشكل الفنى ، وتمثل «باب الفتوح» تتويجاً لهذا التجريب . وبعدها نجد اتجاهاً إلى المسرحية الغنائية الاستعراضية «دنيا البيانولا» ، ثم «موال من مصر» (الفصل الثالث) ثم إلى المرحلة المتشائمة فى إنتاج «رسول من قرية تميرا» ، و «أرض لا تنبت الزهور» .

ولباب الفتوح خاصية لغوية ، ودرامية ، وجمالية ، دفعتنا إلى اختيارها لدراسة عن مسرحية ، تمثل محمود دياب ، وتغطى إحدى جوانب مسرحه الذى هو فى النهاية محور من المحاور المهمة لمسرح المصرى الذى أنتجه جيل الستينيات .

(٤)
مأساة «باب الفتوح»

(٤ - ١)

مأساة «باب الفتوح» لحظة درامية مكثفة ، حاول مؤلفها أن يجمع فيها بين الأصالة والمعاصرة ، سواء على المستوى التاريخى الزمنى ، بأن جعل الشخصيات المعاصرة فى حوار مباشر مع الشخصيات التراثية التى استدعاها وفق مقاييس خاصة ، ليقيم المعادلة الزمنية المهمة بين الماضى والحاضر (بين أصالة التاريخ الإسلامى ومعاصرة الأزمة التاريخية التى أعقبت هزيمة يونية ١٩٦٧) ، أو على المستوى المكانى بأن جعل بلاد الإسلام بلداً واحداً ، جسداً تتداعى له أعضاؤه إذا دهم بشر ؛ فجمع بين الأندلس (فى غرب العالم الإسلامى) وبلاد الشام ومصر فى لحظة تاريخية واحدة ، استطاع أن يربطها درامياً بذكاء ، حين جعل الإنسان هو الرابط الحقيقى لتاريخ العالم الإسلامى وجغرافيته .

ويكشف هذا عن حس تاريخى شفاف ، استطاع أن ينفذ من البنية السطحية إلى البنية العميقة فى حركة مكوك محسوبة ، ومنضبطة ، وفى جدل صاعد وهابط بين الحاضر (الهزيمة/النصر المرتقب) والماضى (النصر المأساوى) فى الجهة المقابلة . وقد مزج الزمانين والأماكن والبشر جميعاً فى بؤرة الصراع المكثفة ، التى شكلتها رؤية المؤلف الواضحة ، فى عملية صناعة تبدأ من التفكير وتنتهى بمصير الشخصيات الذى هو مصير التاريخ والجغرافية الإسلاميين ، فى ثنائية جمعت أطراف الصراع القديم والمعاصر فى لحظة درامية معاصرة .

وبسبب التجميع والاستدعاء ، وكثرة العناصر الداخلة فى تركيب البنية ، وبسبب تكثيف الرؤية التاريخية ، الدرامية ، الفنية ، تشكلت البنية فى مستوييها العميق والسطحى كليهما ، بكثافة الشعر وكثافة العناصر ، على نحو عكس على النص صفات جمالية خاصة على كل المحاور النصية ، ابتداء من الشخصية والصراع ، وانتهاء بالمصير ، سنوضحها بالتفصيل الآن .

(٤ - ٢)

«القناع» تقنية أساسية فى مأساة «باب الفتوح» ؛ لأنه يؤدى على مستويات عدة ، عدة وظائف ؛ فمن مستوى الشخصية الرئيسية «أسامة بن يعقوب» ، إلى اختيار فترة تاريخية محددة ، تمتد بدءاً من احتلال الصليبيين لبيت المقدس وما حوله ، حتى انتصار صلاح الدين الأيوبى عليهم وطردهم ، وانتهاء بالهجمة الصليبية المضادة اللاحقة لاسترداد مكانتهم ثانية باحتلال القدس مرة أخرى . ثم على مستوى المكان (الأندلس ، ومصر ، والشام) . وكل ذلك تركز فى قناع تاريخى وجغرافى ، يحاول ربط واقع اليوم بواقع مشابه ؛ إذ ليس القناع استدعاء للشخصية التراثية فقط ؛ إنه كل ما يتستر المبدع وراءه . ومن أجل هذا يمتد القناع إلى فكرة كتاب «باب الفتوح» وما يحتويه من تعاليم

ومبـادىء . وهنا يـأخذ القنـاع بعده الـرمزى / الاستعـارى . وشخصية أسامة بن يعقوب قناع مخترع . «ومن الممكن أن يكون القناع شخصية مخترعة ، تضفر عناصرها من التاريخ أو الحاضر أو الأسطورة أو منها جميعاً»(٤) . وقد أضـاف «دياب» عنـاصر أخرى ، ومن ثم يتحول النص بزمانه ، ومكانه ، وشخصياته ، وحوادثه ، إلى استعارة كبيرة ، يمثل طرفـاها بعـدين مهمين ، فيمثل النص المستعار منه ، ويمثل الواقع المستعار له ، والعلاقة القائمة بين الطرفين هى الإسقاطة المضمونية التى تتوسل بالتراث التاريخى والأدبى ، من أجل غاية تعليمية فى المقام الأول ، تؤدى وظيفة اجتماعية تربوية ؛ إذ تربط فى ذهن المتلقى بين الأطراف المتباعدة عبر الزمـان وعبر المكـان . وهى أطراف لا يستـطيع المتلقى أن يـربط بين بعضهـا وبعض ، لبعد الشقـة الزمـانيـة والمكانية عنه . ولذلك ترتبط الوظيفة الاجتماعية التربوية لمأساة «باب الفتوح» بوعى جديد يحاول المبدع أن يبثه فى صياغة جديدة للواقع وللتاريخ وللإنسان فى آن واحد ، تجعـل صوت المبـدع مختبئاً دائماً وراء موضوعية القناع ، وتقلل من الإسقاط المباشر من الذات على الواقع أو العكس .

وتتجه هذه الغاية أو الوظيفة إلى بناء اجتماعى أكبر منها ؛ ولذلك تلعب الوظيفة على مستويين : مستوى كونها بنية متولدة عن واقع اجتماعى ، فهى جزء منه بالضرورة ؛ ومستوى كونها إضافة إلى هذا الواقع من خلال إعادة الصياغة لعناصر التراث وعناصر الواقع فى آن واحـد ، وإن كانت الـوظيفة هنا نتيجة طبيعية لمعطيات البنية الثقافية للمجتمع الذى أنتج فيه «محمود دياب» مأساة «باب الفتوح» .

وهنا يتكشف النص ، حين نمسك بمفاتيح رموزه ، وحين تتحول كل عناصره إلى رموز يقابل كل منها عنصراً اجتماعياً أو تراثياً أو إنسانياً بشكل عام .

ويتحكم هذا المبدأ الجمالى فى عناصر «مأساة باب الفتوح» . وسيتضح من خلال المعالجة أن العناصر المتاحة للمبدع ، تكشف عن مـوقفه من الصـراع ، كما تكشف عن طـريقة المعـالجة ، بخاصة رسم الشخصية الرئيسيـة التى أخذت مـلامح خـاصة للغاية .

يرسم المبدع الشخصية الرئيسية بمزج خاص بين عناصر تراثية تاريخية وأدبية ، وطرق تقديم معاصرة ، حيث نجد ملامح بطل السيرة الشعبية ، معدلةً ، تبدو ملمحاً بعد الآخر ، وهو يرسم بالكلمات ملامح البطل المسرحى ، منذ بداية المسرحية (ص ٢٠ إلى ص ٢٤) إلى أن ينتهى المبدع من خلق شخصية بدأت تشارك فى الحوادث ، إلى أن تصبح بؤرة الصراع (حتى النهاية) المأساوية لخروجه مطروداً مطارداً من قبل العماد وسيف الدين .

والصفات التى وصف بها «أسامة» فى حوار ساخن بين الشبان الخمسة والفتاتين تكشف عن سبب الاختيار الدرامى للعناصر المشكلة لأسامة بن يعقوب ؛ فبعد أن يبين الشباب والفتـاتان سمات العصر ، بسقوط فلسطين ، وانقسام القبائل العربية ، وتحول العدو إلى ذئاب تنهش ، وتحول البحر المتوسط إلى ملك للفرنجة - خـلال هذا السيـاق - يبدأ رسم البـطل (الحلم ، المخلص ، المناسب لهذه المرحلة ، والمضحى من أجلها أيضاً) . لذلك نحس منذ بدأت المجموعة تفكر (ص ٢٠) وتحدد الزمان والمكان بأن الحوار يرسم البطل المأساوى فى تدرج منطقى :

الشاب الخامس - إنه طلب عادل على ما يبـدو . . وعصر صلاح الدين يناسبنا على أية حال . (ص ٢٠)

الشاب الرابع - ولكنى أكاد أشك فى أنهما سيلتقيان .

الشـاب الأول - هذا ظن سـابق لأوانـه ؛ فقـد تكشـف حفرياتنا عن شىء آخر .

المجموعة - (فى لهجة تقريرية) الثائر يظهر فى عصر صلاح الدين . (ص ٢١)

ثم تتوالى ملامح رسم البطل متفرقة على ألسنتهم فى تدرج منطقى أيضاً ، يوضح أسباب رسمه على هذا النحو ؛ لأن طبيعة الصراع والمواجهة ضد الأجنبى تتطلب ذلك .

الشاب الأول - وهو عربى بالضرورة !

الشاب الثانى - وهو بالطبع شاب .

الشاب الثالث - ولابد أن يكون فارساً .

الشاب الرابع - يكفى أن تتحقق فيه مثل الفرسان .

الشاب الخامس - إنه شجاع ، ذكى ، وأمين .

الفتاة (١) - عنيد فى الحق .

الفتاة (٢) - (فى لهجة إنشائية) طويل القـامة . . عـريض المنكبين .

المجموعة - لا يكذب أبدا .

الشاب الأول - غير عاشق لذاته .

الشاب الثانى - له قلب شاعر وحسه .

الشاب الرابع - مفكر .

الشاب الثالث - فدائى عند الضرورة .

الفتاة (٢) - وهو وسيم . . .

المجموعة - وهو يعرف ما يريد .

الفتاة (١) – له ابتسامة جذابة فيها ثقة بالنفس . (ص ٢١)

الشاب الأول – ولكن وجهه لا يخلو من دلائل الاكتئاب ؛ فهو يعيش محنة أمته ، وهي بلا شك تبعث على الاكتئاب .

وهذه الملامح والصفات ، تخرج من ملامح «بطل السيرة الشعبية» ، بل هي خلاصة لأخلاقه وصفات جسده وعقله . والمبدع إذ يستدعيها في صياغته لبطل جديد يحمل سمات العصرين (الماضي والحاضر) فإنه يضيف إلى البطل الدرامي بعداً تراثياً . ثم يكمل بقية الملامح على لسان الشخصيات ، معدلاً من سمات البطل القديم ، وفق رؤية الحاضر لبطل هذا الزمان ، الذي يخرج من الجماعة ليقودها إلى حيث احتياجاتها :

الفتاة (١) – وهو مع ذلك إنسان يأكل ويشرب وينام ويخطيء أحياناً في التقدير .

الفتاة (٢) – ويرى أحلاماً ويحب ، بل اسمحوا لي أن أقول إنه هو أيضاً له غرائزه . (ص ٢٢) .

ويختتم هذه الملامح ببيان موقعه من التاريخ الرسمي ؛ إذ ينفي عنه الرسمية ، لأنه «بطل شعبي» أخذ ملامح الأبطال الشعبيين ليضفي فكر المبدع على شخصيته ، وليحمله مسئوليته الشعبية تجاه أحلام شعب بعثه على هواه ووفق حاجاته كما قلنا :

المجموعة – (إلى الجمهور) أسامة بن يعقوب ، هو اسم فتانا الثائر ، لن تجدوا له أثراً في فهارس أو مراجع أو على جدران قلعة ، ولا في نقش جامع أو في ملاحم الشطار ؛ لم يكن يوماً خليفة أو أميراً في ولاية ، أو من رجال المناصب فهو لم يحك الدسائس ؛ لم يخن ؛ لم يغدر ؛ لم يكن بوق دعاية ، أو كلب صيد لحاكم ؛ لم يبع أهل داره باختياره من أجل منصب . لذلك لم يذكر التاريخ اسمه في الوثائق والمراجع . (ص ٢٤)

(٤ – ٣)

وتتدخل تقنيات حديثة تساعد تقنيات التراث في رسم ملامح البطل في مأساة باب الفتوح ، تبدأ من فكرة المجموعة عن طرق كسر الصمت لأنه «عقم وسلبية» ص ١١) ، عن طريق إعادة صنع التاريخ ، وخلق الشخصيات التي تصبح أدوات المبدع في صنع رؤيته الخاصة عن الماضي والحاضر في آن واحد .

الشاب الخامس – أعني أن نعيد صياغته ؛ نتخيله على هوانا ؛ نرد إليه ما نقص منه ، ونستعيد منه مالا نقبله ؛ بكلمة مختصرة ، نصنع الحقيقة .

وقد فرضت هذه الرؤية الدرامية (التاريخية) تقنيات المسرح الحديث على «محمود دياب» (ص ١٤) ، فاستخدم طريقة «بريخت» في إقناع المتلقي بأن ما يحدث على المسرح من صنعنا ، ليقيس المتلقي على ذلك ، فيعرف أن ما يحدث في الواقع هو من صنعنا ، وأن بأيدينا أن نخلقه أو نعيده ، ونصوغه ، ونعدله ، في وعي ، يكسر فكرة الإيهام المسرحي الأرسطية ، ويحول المتلقي إلى مشارك في خلق المادة وتشكيلها ، وفقاً لمطالب المتلقي ولرغبته في المعرفة والتوصل إلى «فكرة تساعدنا . . . على أن نبلغ حالة الرضاء ، . . والانسجام النفسي»[٥] .

لذلك ترتسم الشخصية الرئيسية أمام المتلقي ووفق اختيار المجموعة المعاصرة ، ونتيجة لحوارها الدائم من أجل التخلص من الصمت أو من الكلام الزائف . وخلق الشخصية بهذه الطريقة البريختية يكسر في المتلقي رهبة التاريخ ، وجلال شخصيات الفرسان التي تصيب الفرد بالخوف من المساس بها ، والتي تتحول إلى Taboo لأنها ارتبطت بالتاريخ السياسي ، تاريخ الحكام والخلفاء والسلاطين والقوّاد من ناحية ، ومن ناحية أخرى بالدين أو بتاريخ الأديان والأنبياء ثم بالسير الشعبية ، على نحو ساعد على زيادة جرعة الخوف واللامساس» . فقد صنع التاريخ خاصة في السير وما يشابهها «كما فهمه الشعب أو كما أراده زعماؤه أن يفهم ؛ فقد كان هذا النوع من الأدب الشعبي حتى وقت قريب من أحسن أنواع المحاضرات العامة التي ابتدعت لتدريس القوم تاريخهم . . »[٦]

واستدعاء الشخصية التاريخية تقنية مهمة ، يتوسل بها المبدع للوصول «إلى وجدان أمته عن طريق توظيفه لبعض مقومات تراثها . . »[٧] .

وكان مخرج «محمود دياب» من هذه القداسة مخرجاً جمالياً ، ودرامياً ، واجتماعياً في آن واحد ؛ لأن إعادة صياغة التاريخ وشخصياته تلازمت مع رغبته في إعادة صياغة الذات الفردة ، والذات القومية . وهذا ما جعل «أسامة بن يعقوب» يتحول «مرآة» تعكس «إنيتنا» وتاريخنا ؛ إذ ينقد المؤلف على لسان الشخصية «المعاصرة» بعض ملامح أسامة السلبية نقداً ذاتيا :

الشاب الأول – لقد خلقناه على «شاكلتنا» ، ميالاً للمهادنة ؛ وهذا عيب فينا ، كان يتحتم علينا أن نتلافاه في أسامة .

(ص ٦٣)

الشاب الثالث – إليكم فكرتي – التي هي فكرة أسامة في نفس الوقت – . . .

(ص ٦٢)

لذلك كانت شخصية «أسامة» أمام المتلقي دائماً حتى النهاية ، قابلة للتشكيل والتحوير والتثوير ؛ لأنه ملك لنا ، نشكله في كل

مرحلة من فكرنا على نحو يتلاءم مع مشكلتنا الفكرية أو الاجتماعية ، أو هنا مع مشكلتنا الدرامية بتقنيات المسرح الحديث والمعاصر ؛ لأنه بطل شعبى ، ولأن المبدع يبحث عن بطل شعبى لا رسمى . ونلاحظ - نتيجة لهذه الرغبة - تدخل المبدع فى سير الحدث الدرامى ، حتى أنه يعدل الطريق لأسامة فيتركه فى يد الشرطة ، ثم يستدعيه «ليكمل اللعبة» :

الشاب الخامس - علينا الآن أن «نسترد» أسامة من صحراء فلسطين ، ونستأنف لعبتنا . . .

(ص ٦٣)

الفتاة - فلنمض فى رحلتنا معه . .

(ص ٦٣)

وفى كل حركة يستدعى فيها أسامة يفيق المتلقى ويكسر إيهامه أو تقمص روحه . للملك تنفصل المجموعة المعاصرة - فى وعى - عن التاريخ وحوادثه - داخل المسرحية - حينما تدرك أن صلاح الدين انتصر ، فى حين أنهم كانوا مازالوا يبحثون عن نصر . وأسامة - فى هذه اللحظة - لابد أن ينفصل عنهم - تاريخياً ودرامياً - لأنه يقرر أن نصر «صلاح الدين» (مؤقت) ، وأن رحلة المجموعة للبحث عن قرار غير سديدة ، ندرك ذلك من خلال حوارهم ، ومن مشكلة الحاضر المعيش التى تمثل نقطة الالتقاء والافتراق داخل بنية النص ، بخاصة بين الشخصيات :

المجموعة المعاصرة - وفى «عكا» مراكب تبحر إلى شواطىء «الأندلس» .

الأصوات - هل تصحبنا ؟

أسامة - صحبتكم السلامة ، فأنا أنتظر «الصباح» .

(ص ٧٦)

وكذلك تقرر المجموعة المعاصرة البقاء ، ولا ترحل مع المجموعة المسافرة :

المجموعة المسافرة - إلى الناصرة ، هل تأتون معنا ؟

المجموعة المعاصرة -شكراً ، نحن باقون ؛ «فنحن لم ننتصر بعد» (المجموعة المسافرة تتابع طريقها) ومازلنا نبحث عن قرار .

(ص ٧٧)

والمفارقات الواضحة بين سلوك الشخصيات التاريخية والمعاصرة يعود إلى مقياس وحيد ، هو : ماذا تحقق من نصر ؟ وهذا إسقاط لمشكل الكاتب ومشكل عصره (قبيل حرب أكتوبر ١٩٧٣) .

وقد تلازم استدعاء الشخصية التاريخية وفق شروط المجموعة المعاصرة ، مع استدعاء حوادث التاريخ ، وذلك للبحث عن نموذج يفجر طاقات المعاصرين نحو مشكل حياتهم :

الشاب الخامس - التاريخ حقيقة ، وقد تجد فيه «المثال» وربما تبعث فينا وقائعه الشعور بالكفاءة ، وبالقدرة على الفعل .

(ص ١٣)

وسيطرة فكرة المثال على استدعاء التاريخ والشخصيات هى ما جعل «القدس» بؤرة مهمة للقاء الشخصيتين المتفاهمتين : أسامة (البطل المرسوم) وزياد (البطل المتعاطف) :

أسامة - ولسوف تتوثق صداقتنا فى «القدس» يازياد .

زياد - نعم ، نعم ؛ فسنلتقى فى القدس بالتأكيد .

(ص ٥٧)

أخيراً تلتقى الشخصيات كلها - خلال المسرحية فى ناحية القدس . وعلى الرغم من قيام الصراع الدرامى على محورين : أولهما صراع (العرب/الفرنجة) ؛ وثانيهما (كتاب باب الفتوح/ الواقع التاريخى) - فإن جوهر المحورين هو تحرير «الانسان من كل ما يسيطر عليه بغير وجه حق ، سواء أكان استعماراً ، أم زيفاً ومديحاً . ويحاول أسامة بكتابه وسلوكه مع الآخرين ، أن يلقى صلاح الدين الأيوبى المختبىء فى التل نتيجة لالتفاف الحراس حوله ومنع الناس من الوصول إليه ، وكانت خيمته محط النظر ، بل محط الآمال :

أسامة - ألتقى بصلاح الدين ، وأسلمه فكرتى ليمتشق سيفه ؛ إنه الأمل الذى أشرق فى قلب اليأس بسيفه ، وفكرتى ستصبح الجنة ملكاً لأمتنا فى الأرض .

(ص ٢٥)

ولكن المصير الذى انتهى إليه أسامة ، يعكس لنا مأساته ، حيث يصطدم أسامة فى نهاية المسرحية بالسادة المتحلقين حوله ، بعد قرار الرحيل :

أصوات من السادة - بعنا نفسك !

أسامة - (صارخاً) لا .

أصوات من السادة ـ بعنا كتابك !

أسامة - (صارخاً) لا .

تاجر العبيد - فسنأخذ منك نفسك بغير عوض .

(وتنفجر مجموعة السادة فى قهقهة عالية ، وتتحول الدائرة إلى كتلة يختفى فيها أسامة . .)

(ص ١٥٥/١٥٦)

وحين يضيع أسامة يتحول إلى رمز للتضحية من أجل غيره ، فى حين تنتقل دعوته إلى صدور محبيه . والتوازى بين «ضياع» البطل وبقاء كتابه مختفياً محفوظاً فى صدور أصدقائه من جهة ، وبعودة العدو ثانية من جهة أخرى ، يكشف عن رمزية الأحداث والشخصية ، وكونهما قناعين متوازيين مرتبطين بفكرة «المخلص» التى تغلف المسرحية كلها ، ابتداءً من خلق الشخصية وجدلها مع الآخرين ، والفكرة الإصلاحية التى تبشر بها ، إلى النهاية المأساوية المحتومة لبطل مثل هذا، استدعى الكاتب ملامحه فى زمن سيطر فيه العماد الكاتب المداح ، وسيف الدين المحافظ ، ومن كان على شاكلتهما .

والحلم فى مسرحية «باب الفتوح» بمفهومه المتسع يمثل تقنية مهمة مثل القناع ؛ فالمسرحية كلها حلم واعٍ ، يقوم به الكاتب من خلال وسائط الشخصية واللغة . وقد اتضحت قدرة الحلم على الحذف والزيادة ، والتحوير والتشوير للعناصر المتاحة للكاتب ، سواء أكانت تاريخية أم جمالية ؛ فخلال المسرحية نجد حرية المجموعة المعاصرة فى رسم أسامة بن يعقوب على شاكلة المثال الذى يحلمون به ، ونجد أن البداية الواقعية للمجموعة المعاصرة قد حتمت عليهم أن يحلموا بعالم جديد ، لكن من خلال التراث . هذا بالإضافة إلى استخدام تقنيات مسرح «لويجى بيراندلو» ، كالدخول إلى حكاية من الواقع ، واستشراف المستقبل بوعى ، وكثرة الإشارات المسرحية التى تحدد معظم عناصر المشهد الدرامى .

وتدخل تقنية الحلم على مستوى المضمون ، فى تمنٍ أن يتحول الحاضر القاسى فى أى زمان إلى واقع أفضل ، ففى الفصل الأول من باب الفتوح حلم بالقانون وبتنظيم علاقة الراعى والرعية ؛ وفى الفصل الثانى حلم العلم والتكنولوجيا ، لمحو الخرافة والسحر والنبوئية (ص ٦٢) ، بل حلم المثل العليا ضد الجوع لنفيه . وفى الفصل الثالث يزداد الحلم والتمنى حين تطبق الأحداث على أسامة وعلى كتابه .

وقد انعكس الحلم على طبيعة الصراع ، فتحول من ضدية بين الصمت والكلام ، إلى الصراع بين الحرية والعبودية ، ثم بين أفكار أسامة وأهل المناصب ، ثم يتركز الصراع - فى النهاية - بين التجار (المساومة) وبين الحلم (المختبىء) بفعل الظروف المحيطة .

كذلك عكس الصراع ثنائية مهمة بين العداوة والذات ؛ بمعنى أن الصراع العسكرى حتم ثنائيته الصراع الدرامى ؛ فهناك جيش للأعداء ، وجيش مدافع عن أرضه . ثم عكس الصراع العسكرى ثنائيته على «باب الفتوح» فظهر المناصرون ، والأعداء ، حتى نهاية النص .

ولقد كانت أفكار الكاتب وراء هذا التحول وهذه الثنائية ؛ لأنه يحاول رسم الأحداث والمصير بما يتلاءم مع المثل الأعلى المعرفى داخله ، ومع إسقاطه المقنع على الحاضر ، على نحو جعل النص يقوم بدور معرفى وتعليمى وفنى . و«ليس بوسع الإنسان أن يفصل بين الوظائف المعرفية والتعليمية للعمل الفنى ؛ ومن المستحيل أن نستوعب كل ما تنطوى عليه هذه المسألة من تعقيد ، دون أن نضع فى اعتبارنا موقف الكاتب من الموضوع الذى يعالجه ، وطبيعة المثل الأعلى الجمالى القائم خلفه»[٩] .

وتقنية الحلم ، بما استبعته من تقنيات بريختية أو بيراندليوية ، - إن صحت النسبة - استدعت أن يقدم محمود دياب عالماً مصنوعاً ، يعى المتلقى والمؤدى والكاتب صناعته ، أو كما يقول «كير إيلام» فى سياق مشابه ، إن المسرح «يمثل عالم الاحتمال ، عالم «كما لو كان» . وهذا العالم يقف متماثلاً مع عالمنا وغير متماثل فى آن واحد»[١٠] . ومعنى هذا أن المتلقى مشارك حقيقى فى مسرحية «باب الفتوح» ، لأنه يقوم برسم المطابقة ، أو المماثلة بين ما يقدمه النص وبين الواقع الذى يعيشه ، ليكتشف وعياً جديداً بالواقع ، إلى جانب المتعة الفنية .

(٦)

ولغة المسرحية مكثفة ، تبعد عن الترهل ، وتلتزم بالمنطقية ، والتدرج ، وتتحرك فى مستويات متعددة ، على الرغم من كونها فصحى . ونحن ندرك هذه المستويات فى تمايز لغة أشخاص عن آخرين ، وندرك تمايز لغة لحظة درامية عن أخرى ، حيث نجد لحظات انفعالية تقوم على «التعبير» ونجد لحظة هادئة تقوم على البناء المنطقى المرتب للجملة ، حين يكون الهدف هو «الإعلام» وتحليل الفكرة .

وتغلف النزعة الشعرية الرؤية العامة للغة النص ؛ فالكثافة والانفعالية وتركيز الفكرة ، أدت جميعا إلى ذلك . ومن ثم يبرز دور الصورة الشعرية كلما حزب الأمر ، وكلما استسلم البطل لذاته ، وأحس وحدته . وكذلك يظهر الرمز الشعرى المشتق من مادة الغابة ومفرداتها معلما بارزاً للغة النص ، فى حين صار كل رمز موازياً لفكرة ، أو لشخصية محدودة .

وترهف الجمل وتتوتر على لسان الشخصيات ، فتنتقل من كيفية نثرية إلى كيفية موزونة فى أحيان كثيرة ، وموقعة فى أحيان أخرى ، حتى إن بعض المقاطع يتحول إلى مقاطع شعرية .

ولم يمنع ذلك من أن نجد المزاوجة بين لغة القديم (العماد) والحديث (أسامة) ، على سبيل المثال ، كما نجد ، أبياتاً شعرية

قديمة لا تبعد عن نثرية «العماد» ، لانتمائها إلى أسلوب مرحلة أدبية مميزة في العصر الإسلامي الوسيط .

ولقد حاول محمود دياب – عن طريق اللغة – أن يعرض التقابل بين الفكرين والأسلوبين في معالجة الواقع ؛ فكما يحافظ العماد المؤرخ على الأوضاع القائمة في عصره ، ليحتفظ بمنصبه ويحتفظ الباقون بمواقعهم لدى صلاح الدين الأيوبي ، نجده يحافظ على لغة الإنشاء بما تتميز به من تكلف السجع ، والجناس ، والتقابل والتضاد .

وحين يعترض التلميذ ، مقلباً الصفحات : «لقد سودنا عدة صفحات عن الموقعة ، ولم نصل بعد إلى الجوانب الهامة منها» ، لايجدى اعتراضه شيئا .

ونقده لهذه الطريقة هو نقد لطريقة التفكير التي تدور حول الموضوع ولا تدخل فيه .

لذلك نجد التلميذ يثور على أستاذه ، وينضم إلى «أسامة» ، مؤمناً بالجديد ، كافراً بالتليد البالى :

زياد – فلنهمل السجع يا سيدنا ، ولنتابع الكتابة بما يوحى به الخاطر .

العماد – ليتنى أستطيع يازياد .

زياد – وما الذى يمنعنا يا سيدنا ؟

العماد – أصول الكتابة ياغلام ، . . . لو تخلينا عنها ما بقى لنا شيء نذكر به .

زياد – . . . ولكنى أكاد ألمح فى الأجيال القادمة . . . أصولاً أخرى للكتابة . . .

العماد – ولكنهم لن يروا فينا شذوذاً ؛ فنحن لن ننفصل عن أيامنا يازياد . (ص ٢٧)

والدافع إلى رفض الجديد ، هو نفسه الدافع إلى رفض كتاب باب الفتوح ومبادئه ، ورفض أسامة بن يعقوب ، بل هو جوهر تتبع الشرطة لأسامة ، وهو الصراع المهم فى داخل المسرحية ، بين طزاجة النظرة ، واستدعاء نظرة قديمة فى كل شيء .

فإذا خرجنا من الصراع بين لغة الأستاذ ولغة التلميذ إلى رحابة النظرة ، وجدنا بساطة التشكيلات اللغوية على لسان أسامة ، وكثافة عباراته وموسيقيتها فى كتاب «باب الفتوح» ؛ فلغته تلائم وضعه العام الهادىء ، وفكره المركز :

أسامة – (للعماد) لقد جئت لمهمة أخرى لابد وأن أنجزها ، وهى أشد خطورة من أن أرفع سيفى لأقاتل ، ومهمتى عموماً ، لا تبدأ إلا من حيث ينتهى القتال .

(ص ٣٢)

والأمثلة كثيرة فى النص ، ولا داعى لتكرارها . هذا فى حين تتكثف اللغة فى كتاب «باب الفتوح» وترهف وتحمل إيقاعاً خاصاً ، يتناسب مع رغبة المبدع فى أن تصير هذه العبارات أمثالاً وحكماً تسير على ألسنة الناس ، وتذيع بينهم ، عوضاً عن تلك الأمثال التى تحط من قدر الناس ، وتؤسس فكراً ماضوياً يثبت دعائم فئة على حساب الباقين (ص ٦٢) . وكما قلنا فمبادىء أسامة هى مبادىء المعاصرين ، تقال فى زمن بعيد ، والعبارات التى يقولونها تتكثف هى كذلك عندما يتحدثون جميعاً فى صوت واحد ، يوحد كلمتهم ، ويجعلها كلمة شاب واحد ، وهى كلمة أسامة أيضاً . ولو أننا وزعنا عبارات من عبارات المجموعة ومن عبارات أسامة فى باب الفتوح ، وهى العبارات التى تتكرر طوال المسرحية ، على الأسطر ، لـلاحظنا الحس الشعرى والإيقاع الذى يرفع الكلام فوق مستوى النثر .

ولنأخذ مثالاً من كلام المجموعة ، ونوزعه بشكل الشعر :

– نحن من العامة
أضنى الفقر أهالينا والخوف
يؤرقنا مستقبل أمتنا
لا نقنع بالصبر ، حلاً أبدياً لمشاكلها ،
نؤمن بالحد الساخن ، بالثورة .

(ص ١٠٢)

ولنأخذ مثالاً من كلمات « باب الفتوح » ونكتبها بالشكل نفسه ، ولتكن آخر ما ردد من عبارات ، لأنها على لسان المجموعة المتوحدة أيضاً :

– المركب توشك أن تغرق .
ولكى ننجيها ،
لابد . .
وأن نتخفف من بعض الأثقال
ووسيلتنا
اعتاق عبيد الأمه
لا يوجد بلد حر
إلا بشعب حر .

ثم قولهم :

لو أنا أعتقنا الناس جميعا .
ومنحنا كلا منهم شبراً فى الأرض .
، أزلنا أسباب الخوف

لحجبنا الشمس . . .
بجنود يسعون إلى الموت
ليذودوا عن أشياء امتلكوها
واكتشفوا كل معانيها :
الحرية ،
شبر الأرض ،
وماء النبع ،
وقبر الجد ،
وأمل الغد .

(ص ١٥٨)

ونـلاحظ أن تكثيف العبارة مقصـود لهذا الغـرض الجمالي الاجتماعي ، لتسهل العبارة ، وتنقل المتلقى بإيقاعها من حاله العادى إلى حال موزون إلى حد كبير ، فتحفظ العبارة لتؤدى وظيفتها في تغيير وعي المتلقى ، وتبث أفكار الكاتب .

وتقف لغة كتاب باب الفتوح نقيضاً للغة أفعل التفضيل ، في شعر الشعراء المادحين ، كما تقف نقيضاً لعالمهم ، مبشرة بعالم جديد ، وإن بدا حلماً على لسان أسامة بن يعقوب . لذلك كانت هذه العبارات ومثيلاتها تحمل عناصر الوعي الجديد ، في تشكيل لغـوى يخالف التشكيـل اللغوى العـام للمسرحيـة ، ويـأخـذ خصـوصيته من خـلال مقارنتـه بغيره من حـوار الشخصيـات الأخرى أو لغة التأريخ . وليست اللغـة مفصولـة عن الصراع أو الشخصيـة ؛ فكلها أدوات المسرحى ، يحـاول أن يجرى الصراع بها ، ليكشف عن أشياء كامنـة ، يحاول إضـافتها إلى الـوعي الموجـود لـدى المتلقى . وحين تتميـز فقـرات كتـاب باب الفتوح وبعض حوار الشخصيات بهذا التوتـر الموسيقى ، وترتفع على اللحظة النثرية ، تتحقق رغبة الكاتب في أن « يؤدى إلى حدوث تغييرات بنيـوية ليس فقط في وعيهم القـائم ، بل كذلك في وعيهم الممكن الذى هو أساس الوعي الأول »[١١] . ليكشـف - من داخـل الصراع - وعن طـريق أحد وسـائله ، وجوهر تشكيله ، وهـو اللغة ، الفـارق بين الـوعي المرفـوض (القديم) والوعي (المطلوب) ، وهو وعي باب الفتوح .

ولحظة تكثيف الوعي عند محمود دياب هي لحظة تكثيف اللغة . وقد اقتضاه هذا التكثيف أن يستعين برموز شعريـة ، تساعده على بيان الفكرة ، فراح يستعير من عالم الغـابة بعض مفرداته ، ومن عالم الفضاء بطيوره ومكوناته الفلكية ، ويوظفها في إعطاء جرعـة أكثر كثـافة عنـد تصويـر سلوك الشخصيات بخـاصة . وقـد اختار رمـوزاً ومفردات محـدّدة ، مثل : ملك الغـابة ، الـذئاب ، السـوس ، النسور ، الفئـران ، الجرو ، الدود ، الأسد ، الكلب ، البعوض ، الضفدعة ، الثعالب ، الدجاج ، الحية ،على الترتيب . وكلها دخلت في علاقة تشبيه أو استعـارة واضحة الأركـان ، محاولـة أن تجمع بـين السيـاق الدرامى والدلالة التراثيـة لهذه المخلوقـات . وتتضح العـلاقة الـدرامية بين السيـاق وهـذه المفردات في أن كـان صـلاح الدين : الأسد ، والنسر :

العماد - الأسد الرابض هناك فوق التل لا يهتم بالأحلام .

(ص ٤٠)

الفتاة (١) - والنسر العبقرى يجهز خطته ، ليسدد إلى الأعداء ضرباته الأخيرة .

(ص ٦٤)

لذلك كان جنود صلاح الدين مثله نسوراً في حربهم :

العماد - وهم يندفعون إلى القمة بجيادهم كالنسور ، لينزلوا الهزيمة بجيوش الفرنج مجتمعين .

(ص ٢٨)

ولـذلك كـان الأعداء ذئـاباً وثعـالب ، ليتنـاسب « الـرمـز الشعرى » مع موقع الشخصية الدرامى :

الشاب (٥) - فأما حين يستثير واقعها هذا ، فهم الذئـاب المتربصة على الحدود . .

المجموعة - والشعب ما انفك يصلى ، ويدعو الله في صلاته ، أن يولى من يصلح ، والذئاب ما زالت تنهش . .

المجموعة - ومن لم يتمكن من أخيه استعان عليه بالذئاب ؛ والذئاب ما زالت تنهش .

(ص ١٨)

أبو الفضل - لقد غررت الغيلان بالسلطان الوديع ؛ لعبت معه لعبة الثعالب ، فادعت الموت ، ولن تلبث أن تستيقظ لتلتهم الدجاج الباقى .

(ص ١٠٧)

لذلك كانت المرأة اليهودية مثل الأعداء في نظر أبي الفضل
أبو الفضل - ياللمرأة الثعلب !

(ص ١٢٤)

والتجار ، الذين يربحون في كل الأحوال ، حين يدخلون بين البشر في مساومة ، هم الفئران في تعبيرات المسرحية ؛ وهم السوس أيضاً ؛ لأنهم ينخرون جسد العلاقات الاجتماعية .

المجموعة - إن عصراً تتمزق فيه أمة عظيمة ، يجهز السوس عليها

(ص ٢٠)

الشاب (٤) - أراكم قد ملأتم المدينة بتجار العبيد ، وتجار الكـلام ، وتجار الغـلال ، والحواة ، والأفـاقين ، وكـل ألوان السوس .

(ص ١٠١)

وتفعل الفئران فعل السوس . وإذا كان التجار هم السوس ، فالفئران هم الدخلاء والتجار أيضاً :

أبو الفضل (عن التجار) - لقد امتلأ بيتي بالفئران ، ولن يسلم من الطاعون .

(ص ١٢٤)

- فلسوف أقتل كـل مـا ألقـاه في البيت من فئران (إلى التجار) أسمعتم ! كل الفئران .

(ص ١٢٦)

وبعد ذلك تأتي رموز ، تتبع السوس والفئران في الخسة وحطة الشأن ، مثل الكلب :

فيوصف أرناط (ص ٣٦) بـالجرو الاجرب ، والجائع بالكلب الضال (ص٤٣) ، ويتحول الشرطة والعسس المدربون إلى كلاب صيد مدربة ، تبحث عن الفريسة :

المجموعة - كلاب الصيد متربصة على كل طريق .

اسامة - (المطارد) كلاب أحسن تدريبها لتنقض على الفريسة ، دون أن تسأل لماذا ؟

(ص ٧٣)

وتأتي صور سريعة ، تجعل العجوز ضفـدعة (ص ٧٩) ، والأعـداء كالبعـوض (ص ٤٧) ، وأبـا الفضـل رأس الحيـة (ص ١٤٣) .

ويهمنا من هذه الرموز انقسامها إلى محورين ؛ محور الكرامة ثم محور النذالة ، مواكبة للصراع الدرامي بين المسلمين والفرنجة . ولذلك كانت مفردات الغـابة أنسب الصـور والرمـوز لطبيعـة الصراع العسكري الفتاك طوال المسرحية كلها .

لكنه ابتداء من الفصل الثاني ، تظهر مفردات مهمة ، تعبر عن الرغبة في تحقيق الحلم ، وتتحول إلى صور شعرية ورمـوز للمستقبـل / الحلم ، الذي يكمن داخـل أسـامـة بخـاصـة ، والشخصيات الآملة بعامة ، ويكون الطرد والظلم معـاكسـاً ، أعني ظهور صور الإشراق ، في مواجهة الظلام :

المجموعة - سرعان مـا يشرق الصبـاح ، وتتضح الأشيـاء فأكتشف هذا المكان الذي قادني الظلام إليه .

أسامة - شكراً لكم ، فأنا باق هنا حتى الصباح .

المجموعة - فلعلي أعرف في النور ، أي طريق أختار .

(ص ٧٤)

ويكرر :

أسامة - صحبتكم السلامة ، فأنا أنتظر الصباح .

(ص ٧٦)

عـائشة - (لأبي الفضـل) لن أتركـك ياجـدي ، سـأبقى بجانبك نتحادث حتى تشرف الشمس على الشروق .

(ص ٨٢)

أسامة - بعد قليل تشرق الشمس ، ويظهر معها السلطان أمام قبة الصخـرة ، ليشرف عـلى أعمـال التـطهـير بنفسـه ، وستمتلىء الساحة قبله بالجند كما كانت حتى الفجر .

(ص ١١٣)

وكذلك نلاحظ أن صور الشمس والنجم والصباح والإشراق بدأت بلحظة شعرية أساسها الاستسلام للتداعي ، والحوار مع الـذات عند أسـامـة أولاً ، ثم انتقلت إلى حـوادث أخـرى . وتتوازى أشعة الشمس بخاصة مع الجديد القادم ضـد التجار والأعداء :

أبو الفضل - (للتجار) وعليكم أن ترحلوا قبل أن تسقط أشعة الشمس على هذا السلم !

* * *

واليهودية سيمون تؤقت نومها بالظلام والليل :

سيمون - حمداً لله ؛ لقد سكت . أستطيع الآن أن أنام لحين أن تسقط أشعة الشمس على السلم .

(ص ١٢٦)

وتتضام هذه الرموز كلها داخل البنية المسرحية لتصنع « دالة » إيحائية مصاحبة للحبكة وللصراع الدرامي ، في الوقت الـذي يقوم فيه الحوار بالدور الأول في نقل هـذه العوالم الشعـرية إلى جانب العوالم التاريخية والدرامية في وقت واحد .

ولاشك في ان تقنيتي القناع والحلم ، في علاقاتهـا بأدوات الكاتب المسرحي ، الشخصيات ، الحوار ، الحوادث ، المادة ، الموضوع .. الخ ، عبر الصراع والتشكيلات اللغـوية ، قـد عكسا رؤية المبدع في المسرحية ، تلك الرؤية التي رأت حلها ، أو حل مشكلاتها ، في تصحيح الأوضاع ، وإعادة صياغة الذات من خلال صياغة التراث ، والواقع كلاهما ، ليبرز المستقبل من خلال هذا الركام[١٢] .

مراجع البحث

(١) ينظر فى هذا قالبنا المسرحى ، المقدمة من ص ١٣ إلى الأخر . المطبعة النموذجية ، ١٩٦٧ .

(٢) ينظر فى ذلك ، الفرانير ، التقديم النظرى للمسرحية ، مكتبة غريب ، بدون تاريخ .

(٣) على الراعى ، يوسف إدريس فى المسرح ، تقديمه لمجموعة يوسف إدريس « نحو مسرح عربى » - دار الوطن العربى ١٩٧٤ .

(٤) جابر عصفور ، أقنعة الشعر المعاصر ، ص ١٢٣ ، فصول ، يوليو ١٩٨١ .

(٥) عز الدين إسماعيل ، قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر ، ص ١٦ ، الألف كتاب ، دار الفكر العربى ، ١٩٦٣ .

(٦) فؤاد حسنين ، قصصنا الشعبى ص٤٥ ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٤٧ .

(٧) على عشرى زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية ، ص ١٨ ، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان - ليبيا - طرابلس ، ١٩٧٨ .

(٨) رويرت بروستاين ، المسرح الثورى ، ترجمة عبد الحليم البشلاوى ص ٢٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، بدون تاريخ .

(٩) دربوف ، مشكلات علم الجمال الحديث ، مقال المثل الأعلى ، ص ١٠ ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٩

(١٠) كير إيلام ، سيميولوجيا المسرح والدراما ، عرض نبيلة إبراهيم ، ص ٢٤٨ ، فصول ، يونيو ١٩٨٢

(١١) لوسيان جولدمان ، الوعى الممكن والوعى القائم ، ترجمة محمد برادة ، ص ٧٠ ، مجلة آفاق ، العدد العاشر ، يوليو ١٩٨٢ .

(١٢) اعتمدنا هنا على نص باب الفتوح ، منشورات وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٤ ، وقد وضعنا الإحالة فى نهاية الاقتباس تجنباً لطول الهامش .



وثائق

يسر المجلة أن تقدم إلى قرائها هذا الباب الجديد ، الذى يضم نصوصا من النقد العربى الحديث ، يحتاج إليها النقاد ودارسو النقد على السواء ونصوصا من النقد الغربى لم يسبق نشرها مترجمة إلى العربية

وقد آثرنا أن ننشر النصوص العربية فى صورتها التى وردت فيها ، دون تدخل منا ، إذ كان الهدف هو إتاحتها لمن يصعب عليهم الحصول عليها فى مظانها . وكل ما نرجوه هو أن تكون هذه النصوص مفيدة فى التعريف بحركة النقد الأدبى الحديث .

نصوص من النقد العربى الحديث

البيـــان

مقابلة بين الشعر العربى والشعر الأفرنجى

نصوص من النقد الغربى الحديث

* نثر ونظم ١٩٢١
* الأدب والعلم والعقيدة القطيعـة ١٩٢٧
* الشعر والدعاية ١٩٣٠
* الدين والأدب ١٩٣٥
* فى الشعر ١٩٤٧



نشر المقال فى الأعداد الثلاثة التالية من :
« البيان » جـ ٧ - أول سبتمبر ١٨٩٧
« البيان » جـ ٨ - ١٦ سبتمبر ١٨٩٧
« البيان » جـ ٩ - أول أكتوبر ١٨٩٧

مقابلة

بين الشعر العربي والشعر الافرنجي

من قلم الكاتب اللوذعي نجيب افندى الحداد احد منشى جريدة لسان العرب الغراء

الشعر هو الفنّ الذي ينقل الفكر من عالم الحسّ الى عالم الخيال والكلام الذي يصوّر ادقّ شعائر القلوب على ابدع مثال والحقيقة التي تلبس احيانًا اثواب المجاز والمعنى الكبير الذي تبرزهُ الافكار في احسن قوالب الايجاز واخفى وجدانات النفس تُمثّل للمرء فيحسبها سهلةً وهي منتهى الابداع والاعجاز بل هو الأنّة التي تخرج من قلب الثكلان والنَغَمة التي يترنم لترديدها الطَرُوب النشوان والشكوى التي تخفّف لوعة الشاكي ويأنس بها المحبّ الولهان بل هو الحكمة يجدها الحكيم فيبرزها بما يليق بها من محاسن اللفظ ويوازن بين اجزائها موازنةً تحبّب ورودها على الأُذُن وتقرّب منالها من الحفظ والجمال تراهُ

العين فيحبّ ان تحفظ ذكراهُ فتبقيهِ صورةً ماثلةً يراهُ بها من لم يكن قد رآهَ .
ومن نظر في تاريخ الشعوب وسيرة الامم لم يجد شعباً ولا امةً بلغت غايةً من المدنية او تأخرت درجاتٍ في الهمجية الا كان للشعر منها نصيبٌ والنظم بين افرادها سجية يدلّ ذلك على أن الانسان شاعرٌ كما هو ناطقٌ بالطبع وأن الطبيعة تقتضي التوازُن والانتظام في عناصرها وسائر كائناتها واحوالها وما احسب الشحرور يغني والقمريّ ينوح الا ولهما من انتظام تناريدهما طَرَب ومن وزن ألحانهما سرورٌ هو مسرّة الشعر في النفس وطيب اوزانهِ على الأذن وخفّة تقطيعهِ على الحواس وما الغناء لولا توازن نبراتهِ وتشابه إيقاعهِ الا صوتٌ ممِلٌّ لا معنى لهُ ولا تأثير فيهِ

ولقد أُولعتُ بهذا الفنّ منذ الصبى وصرفت لهُ من اوقات الفراغ برهةً طويلة قرأت فيها دواوين العرب ونظم المجيدين من شعرائهم ثم قرأت كثيرًا من شعر الفرنسيس وشعر غيرهم منقولاً الى لغتهم كشعر اليونان والرومان والانكليز والالمان والطليان وكلهم من شعراء الدنيا المعدودين الذين لم تُترجَم اقوالهم الى اللغة الفرنسوية الا لشهرتها وابداع ناظميها مثل هوميروس وفرجيل وتاس ودانتي وشكسبير وشيلر وامثالهم من ائمّة الشعر الافرنجي الذين تُضرَب بهم الامثال ويُستشهَد باقوالهم في كل مقال . وقد سألني من لا تسعُني مخالفتهُ أن أستعين بما توصلت اليهِ من قراءة الشعرين العربيّ والافرنجيّ على وضع مقالةٍ في هذه المجلة الغرّاء ابيّن فيها المقابلة بينهما واتكلم عن الفرق بيننا وبين اهل الغرب في معاني الشعر وانواع ايرادهِ واذواق ناظميهِ وطرائق البيان في مآخذهِ وابراز المقاصد منهُ الى ما يتصل بذلك من قواعد نظمهِ اللفظية والمعنوية عند كلٍّ من الفريقين. وهو ولا شك مطلبٌ عسير ونيّةٌ بعيدة تقف دون غايتها سوابق الاقلام وتحسر دون ادراكها بصائر الافهام اذ ينبغي للكاتب ان يعلم لغة

كل شاعرٍ من هؤلآء الشعرآء ويعرف منزلتهُ الشعرية في اهل لسانهِ ويكون قادرًا على الحكم في شعرهم وبيان الفرق بينهُ وبين الشعر عندنا مما يستلزم علماً كبيرًا وخبرة واسعة بجميع هذه اللغات

ولكنني لست في شيءٍ من ذلك ولا انا في هذا البحث من حيث الفصاحة اللفظية والتراكيب اللغوية بل انا اتعرض للكلام فيهِ من حيث المعاني الشعرية التي وقفتُ عليها منقولةً الى اللغة الفرنسوية عن جميع هذه اللغات واقابل بينها وبين الشعر العربي من هذا الجانب المعنوي فقط اي من حيث ابراز المعاني العقلية التي تدلّ على مقدرة الشاعر ومنزلتهِ من النُبل والحكمة مع بيان شيءٍ من قواعد الشعر في لغة الفرنسيس التي عنها انقل كل ما رأيتهُ من شعر الجميع ممثلاً فيها بتمام معانيهِ . وما أنكر أن نقل الشعر الى النثر وتصوير المعاني الشعرية في قوالب نثرية ولا سيما اذا كانت تلك القوالب من غير اللغة التي وُضعت فيها مما يحط قدر النظم وينزل بهِ عن رتبة البلاغة التي كان يمتاز بها في لسانهِ الاصيل ولكن الشعر الافرنجي قد يكون واحدًا تقريباً من هذا القبيل اذ اكثر اصطلاحاتهم الكلامية وضروب تعابيرهم اللفظية قلما تتفاوت في درجات البيان ووجوه الايضاح والتعبير لانها كلها ترجع الى اصل واحد هو اللغة اللاتينية التي هي امّ لغاتهم جميعاً وعنها يشتقّ اكثر الفاظهم ومسمياتهم وطرق الانشآء عندهم بحيث انك لو نقلت كتاباً من الطليانية مثلاً الى الفرنسوية لم تكد تحتاج في نقلهِ الى الزيادة على ترجمة الالفاظ باعيانها ومواضعها دون تغيير يذكر في اسلوب العبارة او تنسيق مفرداتها على الوجه النحويّ اذ النحو في كلتا اللغتين متقارب لا يكاد يتباين الا في النادر وضروب البلاغة الانشائية متشابهة لا يكاد يختلف فيها الذوق عن الذوق الا اختلافاً يسيرًا في مواضع لا تذكر وبخلاف ذلك اللغة العربية وغيرها من اللغات الشرقية فان النقل

عنها مثل النقل اليها يستلزم تبديل العبارة كلها بجميع وضعها تقريباً وتقديم كثيرٍ من الفاظها أو تأخيرهُ وربما ادّى الامر بالناقل الى تغيير الاصل بجملتهِ الى معنى يقاربهُ لعدم اتفاق المعاني بين اللغتين وتباين اذواق اهلهما في وجوه التعبير واساليب المجاز وطرق الاستعارة مما يرجع الى مألوف كلٍّ من الفريقين في حال الحضارة وهيئة الاجتماع . ولذلك كان اكثر الاشعار الافرنجية المنقولة الى اللغة الفرنسوية لا يفقد من جمال معانيهِ الشعرية شيئاً سوى ما كان عليهِ من طلاوة النظم ورونق القالب الشعري وكان من وقف على تلك الاشعار منقولة الى هذه اللغة كانهُ وقف عليها في لغتها من حيث دقة المعاني وابتكارها ودرجة ناظمها في مقام الشاعرية وذلك لما قدمناهُ من اتفاق اكثر هذه اللغات في اصولها وقرب المشابهة بينها في بيان العواطف والوجدانات ولا سيما وان اصحابها في نظمهم انما يعولون على دقة المعاني وحقائق الافكار اكثر مما يعتمدون على رشاقة اللفظ وزخرف الاساليب اذ لغاتهم اضيق من لغتنا كثيرًا وقلما تختلف انواع التعبير عندهم بالنسبة الى اختلافها واستفاضتها عندنا بحيث انهم لا يجدون لابراز المعنى صيغة او صيغتين الا وجدنا لهُ نحن عشر صيغ او اكثر نتفنن بها في ابرازهِ وتختلف درجة الشاعرية عندنا باختلاف الاجادة والتقصير فيها وهي المزية التي امتازت بها لغتنا العربية عن غيرها من سائر اللغات

ولا بأس قبل الدخول في هذه المقابلة التفصيلية بين اشعارنا واشعارهم ان أُورد للمطالع نبذة اجمالية عن اصل الشعر عندنا وعندهم ودرجات ارتقائهِ في سلم الكمال من حين نشأتهِ الى هذا العهد وما تقلب عليهِ من احوال المعاني وشؤونها بتقلب الايام على اصحابهِ من الشعوب اذ هو مرآة الاخلاق وتاريخ ما كانت عليهِ الامم في مراقي تقدمها وحضارتها الى الآن . وابدأ من ذلك بما يقولهُ الافرنج عن اصل الشعر عندهم وكيفية تدرجهِ ووصولهِ اليهم على

سلسلة اول حلقاتها بدء الشعر في العالم منذ عهد آبائنا الاولين وآخرها ما صار اليهِ على عهد شعرائهم في هذا العصر نقلاً عن فيكتور هيكو اكبر شعراء الفرنسيس واشهرهم في هذا الفن قال

ان الهيئة الاجتماعية التي تعمر الارض اليوم لم تكن هي نفسها التي كانت تعمرها من قبل بل ان المجتمع الانساني قد نشأ ودرج وشبَّ كما ينشأ الواحد من افرادهِ فكان صبياً ثم صار رجلاً ثم نحن الآن نشهد شيخوختهُ الكبرى . ولقد كان قبل الاوان الذي يسميهِ المعاصرون عهد الخرافات اوانٌ اقدم منهُ يسميهِ السلف العهد العتيق واولى بهِ ان يسمى عهد الاولين وبهِ تحصل عندنا ثلاثة عهود للمجتمع البشري من يوم نشأتهِ الى هذا العصر . ولما كان كل مجتمع لهُ شعر بخصوصهِ يمتاز بهِ عن سواهُ فقد رأينا ان نبين هنا ما كان من المزية الشعرية لكل عهد من هذه العهود الثلاثة التي هي اطوار الحياة الاجتماعية من بدء نشوئها وهي عهد الاولين وعهد الخرافات والعهد الحاضر وهو يشمل ما كان من الاعصر الوسطى الى الآن

فقد خُلق الانسان جديداً في العهد الاول وخُلق الشعر معهُ بالطبع اذ هو مفطورٌ عليهِ فكانت اشعارهُ الاناشيد والاغانيّ الروحية طبقاً لما كان يرى حولهُ من عجائب الله وآياتهِ ثم هو قد كان قريب العهد بصنع الله لهُ فكان شعرهُ الصلاة والابتهال وكان لعُود النظم عندهُ ثلاثة اوتار لا يرنّ عليهِ سواها وهي الخالق والخليقة والنفس . ثم ان الارض كانت قفرًا خالياً ينقسم سكانها الى أسَرٍ لا الى قبائل ويسمى حكامها آباءً لا ملوكاً وكان العيش فيها على دعة وسعة ليس فيهِ اجتياز ارض مخصوصة ولا شريعةٌ ولا نزاع بل هو عيشة رُعاةٍ رُحَّل هي مهد كل حضارة ومدنية ولكنها لم تكن في شيءٍ منهما على الاطلاق وكان فكر المرء فيها كحياتهِ اشبه بسحابةٍ سارية تتغير اشكالها وتختلف مجاريها باختلاف

ما يهبّ عليها من الرياح وهذا هو الانسان الاول بل الشاعر الاول ويدعى عهدهُ عهد الخليقة او عهد الاولين

ثم تدرج العالم في مراقي فطرتهِ الكمالية فاتسع نطاق العمران وامتدت حدود الاجتماع فصارت الأُسرة قبيلةً وصارت القبيـلة امةً وشعباً والتفّ كل هذا المجموع على قُطبٍ واحد جعلهُ مركز عمرانهِ فنشأت من ذلك الامارات والدول وقام المجتمع المدنيّ مقام القبائل الراحلة واختُطّ المصر الواسع مكان الحلة الصغيره وشُيِّد القصر الرفيع مكان الخيمة المضروبة و بني الهيكل العظيم في موضع خيمة الاجتماع وبقي اولئك الرؤوس رعاةً ولكنهم صاروا رعاة شعوب بدلـ القطعان واستبدلوا عصا الراعي بالصولجان . ثم ضاقت الارض بسكانها وشعوبها فصدم بعضهم بعضاً فكانت من ذلك الحروب والغارات وكان الشعر مرآةً لكل تلك الامور تنعكس عنهُ وتلمح صُوَرها فيهِ فانتقل بها من حدّ بيان الافكار الى حدّ وصف الحوادث وتصويرها فانتظم في سلكهِ تاريخ العصور والشعوب والدول وتدوين المواقع والحروب والحكايات وخرج من كل ذلك هوميروس الشاعر اليوناني المشهور وفي قصائدهِ وحدها صُوَر تلك الاعصر كلها وبيان وقائعها وحوادثها ووصف مشاهيرها وابطالها وآلهتها طبقاً لما كان عليهِ الشعر في ذلك الحين من الجمع بين الدين والدنيا وحقيقة التأريخ واوهام الخرافات

ثم دخل العالم بعد ذلك في حالٍ جديدة هي النصرانية التي درجت من مهد الشرق فكان الغرب مجتمع انوارها وهدمت مباني تلك الخرافات القديمة ووضعت اساس المدنية الصحيحة على آثارها واعلمت الانسان ان لهُ حياتين حياةً فانية وحياةً خالدة وانهُ مثل حياتهِ مؤلفٌ من عنصرين حيوان ونطق ونفس وجسد وفصلت بين النَسَم والاجسام فصلاً بعيدًا ووضعت بين الخالق والمخلوق فرقًا شاسعاً فارتقى بها عقل الانسان من حال الى حال وتحولت

اخلاقهُ التي هي تِلو عقائدهِ من صيغة الى صيغة اخرى. وانتقل الشعر عندهُ من دائرة الوهم الى حد الحقيقة ومن الخيال الخُرافيّ الكاذب الى المعنى الحسيّ الصحيح حتى بلغ ما هو عليهِ في هذا العصر (انتهى كلام الشاعر الفرنسوي ببعض تصرّف)

اما الشعر العربي فلم يكن في شيء من تأريخ الشعر الافرنجي في تباعد اطوارهِ وشدّة التباين في تنقلهِ من حال الى حال على ما بيّنهُ الكاتب الفرنسوي فما نقلناهُ من كلامهِ وانما هو شعرٌ منفردٌ في نفسهِ نشأ في بلاد العرب بخصوصها واجراهُ الله على ألسنة العرب وحدهم دون سواهم لم يأخذوهُ عن احدٍ متسلسلاً كما اخذ الافرنج شعرهم عن اليونان والرومان ومَن قبلهما ولم يأخذ احدٌ عنهم كما أخذ عن غيرهم بل بقي مقصورًا فيهم تناولوهُ ارثًا عن الطبيعة في بداوتهم ولم يورّثوهُ احدًا من غير قبائلهم والناطقين بلسانهم وجُلّ ما كان من تقلب اطوارهِ عندهم انهُ لما انتقل الى الحضر او لما انتقلت بداوة العرب الى الحضارة المدنية لم يطرأ عليهِ سوى تغيير بزّتهِ بتنقيح بعض الفاظهِ وتخيُّر السهل المأنوس منها واطّراح الكلم الوحشيّ الذي تأباهُ رقة الحضارة وآداب اجتماعها واما ما سوى ذلك من نسق نظمهِ وديباجة معانيهِ وطرائق انشائهِ وبيان المقاصد منهُ فانهُ لم يكد يتغير في شيء منها الا ما دعت اليهِ حالات الحضارة في بعض مصطلحاتها ومُستحدَث عاداتها بل هم لا يزالون على المجرى العربي القديم في وصف الديار والبكاء على الاطلال والتشبيب بالمحبوب وتقديم الغزل والنسيب بين ايدي ما يقصدونهُ من الاغراض ونظم الحِكَم والامثال في اثناء ما يعرض لهم من صنوف الكلام وربما خرجوا عن ذلك الى ما احدثتهُ عندهم الحالة الحضرية من وصف الرياض والقصور ومجالس الشراب وامثالها مما لم يكُ معروفًا في الجاهلية او كان مخصوصًا بالمترفين منهم ممن اتفقت لهم مثل تلك الحالات.

وبالجملة فهم قوم جرى الشعر على السنتهم كاملاً فيما نرويهِ عنهم الا اذا كان قبل ذلك شيءٌ لم يبلغنا مما لم ينقلهُ لنا التاريخ ولعل اول ما نطقوا بهِ منهُ هذا النوع المعروف بالرجز وهو منزلةٌ بين الشعر والنثر يلتزمون في كل بيتٍ منهُ قافيتين فقط على نحو ما نراهُ في الشعر الافرنجي ليومنا هذا ثم تطرقوا منهُ الى سائر الاوزان يلتزمون فيها القافية الواحدة في جميع ابياتها. وكان شعرهم في اول امرهِ مقصورًا على حوادث انفسهم والابانة عما يكنّهُ الشاعر من شكوى او وجدان او حكاية واقعة غرامية او حماسيّة يبرزون المعاني الشعرية في ذلك كلهِ كما تصور لهم نفوسهم مجرّدة عن الاختلاق ودعوى غير الحقيقة وحكاية حوادث وهمية مما درج عليهِ المولدون بعد ذلك واذا خرجوا الى المدح لم يمدحوا الرجل الا بما فيهِ ولم يذكروا من حسناتهِ الا ما صدر عنهُ فعلاً كما انهم اذا رثوا مفقودًا لم يرثوهُ الا بما تفجع بهِ قلوبهم من الحزن عليهِ وبيان اخلاقهِ وصفاتهِ كما نرى ذلك في قصائدهم الجاهلية والمخضرمة كقصائد زهير في هَرِم بن سنان وقصيدة كعب في مدح الرسول واستعطافهِ وامثال ذلك فانك لا تجد هنالك اختلاقاً في المدح ولا تطرفاً في الاطرآء ولا افراطاً في الثنآء الا ما جرى على طريق الاعتدال ولم يخرج عن حدّ المقبول السائغ في الافهام على غير ما صار اليهِ المدح بعد ذلك من الغلوّ الزائد وكثرة التشعب في ابراز المعاني الخيالية والصور الوهمية والخروج تارةً الى المحال حيث يجعل المادح ممدوحهُ حاكمًا على الدهر ويضع في يديهِ ازمّة الاقدار ويقرّب عليهِ تناول النجوم لو ارادها ويوصل حد حكمهِ الى الشمس والبدر توسعاً في المعاني وتفنناً في ايرادها وتصويرها كأنهم لما انتقلوا من حالة البداوة الجاهلية التي هي البساطة والفطرة الى حالة الحضارة التي هي سلم الارتقآء ومدرجة التأنق في سعة العيش وترف النعمة ورأوا غير ما كانوا يألفونهُ من ابهة الملك وزينة الحضارة

انتقلت معانيهم الشعرية ايضاً على هذا النسق تدرّجاً معهم في مراقي المدنية وجعل الشاعر يزخرف معاني شعرهِ كما يزخرف منزلهُ ويتفنن في ابراز مقاصده كما يتفنن في طعامهِ ولباسهِ ويرتقي بها في سلم الخيال الذي هو تلو الحقيقة كما ارتقى في سلم الحضارة التي هي رديف البداوة والفطرة الى ان بلغ الشعر عندنا مبلغهُ المعروف لهذا العهد لم يتحوّل عن حقيقة اصلهِ ونسق نظمهِ الاّ هذا التحوّل النسبيّ

اما الفرق الفاصل بين الشعر عندنا وعندهم فعلى نوعين لفظي ومعنوي اما اللفظي فهو ما تعلق بالوزن والقافية فان وزن الشعر عندهم يتألف من الاهجية اللفظية وهي كل نبرة صوتية تعتمد على حرف من حروف المدّ سوآء كان ذلك الحرف وحدهُ او مقترناً بحرف صحيح ويسمّون هذه الاهجية في اصطلاحهم الشعريّ « أقداماً » وبها تنقسم ابحر الشعر عندهم على حسب اعدادها في البيت فيكون اطولها ما تركب من اثني عشر هجآء وهو ما يسمونهُ الوزن الاسكندري نسبةً الى الاسكندر واقصرها ما تركب من هجآء واحد فقط بحيث يسوغ للشاعر عندهم ان ينظم القطعة يكون اول ابياتها اثني عشر هجآء ثم ينزل فيها بالتدريج الى ان يختمها بهجآء واحد على ما يشبه بعض التواشيح الغنآئية عندنا تقريباً. ولكن اكثر الاوزان شيوعاً بينهم هو الوزن الاسكندري ومنهُ اكثر قصائدهم ورواياتهم ولكن يُشترط في البيت الذي يكون من هذا الوزن ان ينتهي كل شطرٍ منهُ عند الهجآء السادس بحيث لا تنقطع الكلمة في وسطهِ الى شطرين بخلاف الشعر العربي الذي يجوز وصل الشطرين منهُ بكلمة واحدة وهو المعروف عندنا بالمدوَّر. ولكنهم يخالفون العرب في هذا القيد بانهم يصلون بين البيت الاول والثاني في المعنى واللفظ جميعاً بان يجعلوا الفاعل قافيةً للبيت ويضعوا مفعولهُ في اول البيت التالي بحيث يضطر القارئ لهُ ان لا يقف عند القافية بل يصلها بما بعدها في الالقآء وهو المذهب الذي انشأهُ فيكتور هيكو

اخيرًا وعليهِ اكثر شعرآئهم اليوم وبخلاف ذلك العرب فان هذا يُعَدّ عندهم من العيوب ولا يتسامحون بوقوع شيءٍ منهُ في اشعارهم ولو وقع سيفي كلام الفحل شعرآئهم كالنابغة الذبياني حيث يقول

وهم وردوا الجفار على تميمٍ　　وهم اصحاب يوم عكاظ اني

شهدت لهم مواقف صادقاتٍ　　شهدنَ لهم بصدق الود مني

ولا يخفى ان اقامة الوزن في الشعر الافرنجي على عدد الاهجية مما يسهّل نظمهُ كثيرًا ويبيح الشاعر ان يقدّم ويؤخر في الفاظ البيت ما شآء ويضع في اثنائهِ اللفظة التي يريدها ولا يختل معهُ الوزن عكس الشعر العربي الذي يعتمد وزنهُ على التفاعيل من الاسباب والاوتاد فان تقديم الحرف الواحد او تأخيرهُ فيهِ قد يؤدي الى اختلال الوزن بجملتهِ او ينقل البيت من بحرٍ الى بحرٍ آخر كما هو معروف عند ارباب هذا الفن

ومما يخالف الافرنج فيهِ مخالفةً لفظية مسألة القافية فانها عندهم لا تلزم الشاعر في اكثر من بيتين ولذلك كان شعرهم اشبه بالاراجيز عندنا على ما قدمناهُ قريبًا ولكن لهم فيها قيدًا آخر لا وجود لهُ عندنا وهو انهم يقسمون القوافي الى مؤنثة ومذكرة ويقتضون ان تكون كل قوافي القصيدة مؤنثة فمذكرة على التوالي بحيث لا يتوالى بيتان على قافية مذكرة او مؤنثة ويريدون بالقافية المؤنثة ما كانت مختومة بحرف علة وبالمذكرة ما كانت مختومة بحرف صحيح فهم ابدًا يعاقبون بين هذه القوافي الى ختام القصيدة

وانما جعلوا ابيات شعرهم على قوافٍ متعددة لان لغتهم ضيّقة قليلة الالفاظ لا تتسع لالتزام قافية واحدة سيفي القصيدة الطويلة على خلاف الشعر العربي الذي لهُ من اتساع لغتهِ واستفاضة الفاظها اكبر نصير واوفى مدد على تعدد قوافيهِ والتزام الحرف الواحد فيها . ومن الغريب انهم مع توسعهم في القافية

بكثرة تغييرها وعدم التزامها وجواز تكرارها نجدهم اكثر الناس شكوى من صعوبتها وقلة الظفر بالمحكم المتين منها حتى ان فولتير نفسهُ وهو من اكبر شعرآئهم كان يتظلّم منها ويسمّيهـا النير الثقيل والظالم الشديد وان شاعرهم بوالو لما امتدح موليير الشاعر الروآئي الشهير قال لهُ « علمني يا موليير اين تجد القافية » . وما تنكر ان شعرآء العرب يفتخرون بالقافية في شعرهم ويتباهون بالوقوع على المحكم منها ويمدحون شاعرهم بان القوافي تنقاد لهُ وانهُ يضعها في اماكنها ولكن شتان بين من يفخر بالقافية وهو يلتزمها في كل ابيات قصيدته وبين من يفخر بها ويعدّها نيرًا ثقيلاً وهو لا يلتزمها الاّ في كل بيتين من ابياته

ثم ان عندهم خلا ذلك نوعاً من الشعر يسمونهُ « الشعر الابيض » وهو الذي لا يلتزمون فيهِ قافيةً بل يرسلونهُ ارسالاً ولا يتقيدون فيهِ بغير الوزن واكثر شيوع هذا النوع عند الانكليز وعليهِ اغلب منظومات شاعرهم شكسبير اخذًا عن الشعر اللاتيني القديم . ومن اصطلاحهم في النظم انهم يخالفون بين ابيات القصيدة في قوافيها بان يفرقوا بين كل بيتين من قافيةٍ واحدة ببيتين آخرين من قافيةٍ اخرى على ما يشبه نسق الموشحات الاندلسية عندنا الاّ انهم توسعوا في المقارنة بين الاوزان توسعاً زائدًا حتى صاروا ينظمون المقطوع الواحد من الشعر على عدة اوزان مختلفة لا ينطبق مجموعها على الذوق السماعي اذ بينا الاذن تسمع وزنًا في بيتٍ اذا بها قد انتقلت فجأةً الى وزن آخر ومنهُ الى غيرهِ دون ان تستقرّ على وزنٍ معلوم وهو مما لا يوجد عندنا الاّ في بعض الموشحات المهجورة التي لم يعد احد ينسج على منوالها في هذه الايام

هذا مجمل ما تباين الافرنج فيهِ من حيث اصطلاح الشعر اللفظيّ ومقتضيات قواعدهِ واوضاعهِ واما من الجهة المعنوية فاول ما يخالفوننا فيهِ انهم يلتزمون الحقائق في نظمهم التزاماً شديدًا ويبعدون عن المبالغة والاطرآء بعدًا

شاسعاً فلا تكاد تجد لهم غلوًّا ولا اغراقاً ولا تشبيهاً بعيدًا ولا استعارةً خفيّةً ولا خروجاً عن حد الجائز المقبول من المعاني الشعرية في جميع وجوهها ومقاصدها فهم من هذا القبيل اشبه بالعرب في جاهليتهم اذا مدحوا لم يبالغوا واذا وصفوا لم يغربوا واذا شبَّهوا لم يُبعدوا في التشبيه واذا رثوا لم يتعدّوا صفات المرثيّ واخلاقهُ في المعاني السهلة المقبولة على خلاف ما صار اليهِ شعر العرب بعد الاسلام من الاغراق والغلوّ والمغالاة في الوصف الى ما يفوت حدَّ التصوُّر والادراك مما اشرنا اليهِ في فاتحة هذا المقال . غير اننا اذا خالفناهم في اكثر هذا الامر فنحن معهم على اتفاق في بعض اطرافهِ اي انهُ يجوز عندنا كل ما يجوز عندهم من هذا النحو ولا يجوز لديهم كل ما يجوز لدينا منهُ بحيث كنّا جامعين شعرهم من هذا القبيل وزائدين عليهِ ما انفردنا بهِ دونهم من ذلك الاغراب وكنّا نقدر ان نقول « اعذب الشعر أكذبهُ واحسنهُ اصدقهُ » وهم لا يقدرون ان يقولوا الآن احسن الشعر اصدقهُ فقط . ومن وقف على ما في ديوان الحماسة من شعر العرب في الجاهلية وصدر الاسلام ووقف على شعر الافرنج اليوم رأى ان لا فرق بين الشعرين في بساطة المعاني وصدق التشبيه وحقائق الوصف وعجب كيف يكون كمال الشعر عند الافرنج في عزَّة مدنيَّتهم وتمام حضارتهم مشابهاً لبدء نشأتهِ عند العرب في ابّان جاهليتهم وخشونة بداوتهم . على اننا اذا شابهنا الافرنج في شعر جاهليتنا من حيث البساطة والتزام الحقائق وباينّاهم كثيرًا في شعرنا الاخير من عهد المتنبي الى اليوم من حيث الاغراب في المعاني والمغالاة في الوصف بما يُخرج الكلام عن حد الحقيقة احياناً او يُلبس الحقيقة الصغيرة منهُ الثوب الطويل الضافي من المجاز والابهام حتى يكاد ينكرها الخاطر وتبدو لهُ على غير وجهها المعروف الاّ ان ذلك لا يرد في شعرنا الآ من بعض الوجوه المعدودة كالغزل والمديح واشباههما

مما يوافق الخيال ويجري مع وهم النفس ويقصد به تصوير الوجدان الخفيّ اكثر مما يقصد به تقرير الحقيقة الراهنة ولذلك تفنّن فيهِ شعرآء العرب وتسابقوا الى الصوَر الخيالية منهُ يصوّرونها في كل قالب ويأتون بها من كل سبيل وقد آنسوا ميدان الخيال فسيحاً فجالوا ووجدوا مجال القول ذا سعةٍ فقالوا وساعدتهم اساليب اللغة واتساع تراكيبها وبلاغة تعبيرها وجزالة الفاظها ووفرة الاستعارات والكنايات فيها فارسلوا افراس قرائحهم مطلقة العِنان واجالوا بصائرهم في سمآء المعاني فاستنزلوا النجم من العَنان . واما ما سوى ذلك من تقرير الوقائع وايراد الحكم وضرب الامثال وتصوير الحقائق ووصف المشاهد فانهم لا يكادون يخرجون عن حد الطبيعة ولا يحيدون عن محجة الصدق والقصد ولا يأتون الاَّ بما تلقيهِ البداهة ويمليهِ الجنان على اللسان فهم من هذا القبيل يشبهون الافرنج وان لم يشبههم الافرنج من غير هذا القبيل . ثم ان من اصطلاح الافرنج ان لا يقدّموا شيئاً بين ايدي اغراضهم الشعرية بل يأتون بها اقتضاباً من غير تمهيد ولا تقدمة على خلاف ما يفعلهُ اكثر شعرآء العرب من تقديم الغزل والنسيب والحكم وامثالها امام ما يقصدون من المدح او الرثآء الى ان يخلصوا منها اليهِ الاَّ ان ذلك ليس بالامر اللازم عندنا وكثيرًا ما يأتي الشاعر بغرضهِ في مفتتح قصيدتهِ دون توطئة ولا تمهيد . ومما يخالفوننا فيهِ انهم يتجافون عن الفخر في قصائدهم ولا يستعملون التمدح في كلامهم بل يعدونهُ عيباً ونقصاً خلاف العرب الذين جروا على هذا الامر دهرًا طويلاً وجعلوا لهُ في اشعارهم باباً خاصاً على انهُ مع كونهِ مباحاً عند العرب فهو اليوم من المذاهب المرغوب عنها لما في طبيعة العصر من إبآئهِ الا اذا دعت اليهِ ضرورةٌ تدفع الشاعر الى مثلهِ في مقام النضال والمدافعة عن الاحساب

ومما فاق الافرنج فيهِ في مقام الشعر وانفردوا بهِ دوننا نظم الروايات

التمثيلية واعتدادها من اول ابواب الشعر واسمى درجاته واشدها دلالةً على براعة الشاعر وحسن اختراعه وهم مصيبون في هذا الاعتقاد كل الاصابة لان في نظم الرواية الشعرية من الدلالة على الفضل والابداع اكثر مما في نظم الديوان من القصائد والمقطعات اذ هي تقتضي حسن الاختراع في تأليف حكايتها وبراعة النظم في وضع اياتها ولطف التصوّر في بيان شعائر ممثليها واختلاف حالاتهم ودقة النظر في تبويب فصولها وتوثيق عقدتها ووصل بعضها ببعض مما يستلزم رويّة طويلة وعارضة شديدة وقدرة فائقة في التصوّر والنظم والتأليف على غير ما تقتضيه القصائد والمقاطع المستقلة التي يقصد بها الناظم غرضاً واحداً فيأتي به في ابيات معدودة لا يضطر فيها الى عقد حكاية ولا الى تمثيل عواطف متعددة ولا الى اقامة نفسه في موقف كل شخص من اشخاص الرواية يتكلم بلسانه وينطق عن شعوره ويضع في دوره التمثيلي ما كان ينبغي ان يقوله صاحب الدور الاصيل. وقد انتقل هذا الفن الينا في هذه الايام واشتغل به جماعة منّا نظموا فيه الروايات الشعرية واخصهم المرحوم المأسوف عليه الشيخ خليل اليازجي في روايته المروءة والوفآء الا اننا لم نبلغ فيه مبلغ الافرنج بعد ولا وصلنا الى ما وصلوا اليه من درجة كماله واتقانه

ومن الفرق بيننا وبينهم في نظم الشعر اننا نفوقهم في وصف الشيء وهم يفوقوننا في وصف الحالة اي اننا اذا وصفنا الاسد او الفرس او القصر او الفتى الجميل او الغادة الحسنآء اتينا في ذلك باحسن مما يأتون به وتوسّعنا فيه توسعاً لا يقدرون هم على الاتيان بمثله . وانهم اذا وصفوا حالة من قتال رجلين او معركة جيشين او مقابلة محبّين او غرق سفينة او مصاب قوم جآءوا في ذلك باحسن مما نجيء به وتوسعوا فيه بما لا نقدر ان نسبقهم اليه . ومثال ذلك ان المتنبي وصف الاسد بما لا يقدر افرنجي على وصفه بمثله وهيكو وصف معركة واترلو

بما لا يقدر شاعر عربي على الاتيان بنظيره فهم بذلك اقدر على تصوير الوقائع ونحن اقدر على تصوير الاعيان لانا اذا وصفنا الشيء بلغنا من بيان صفاته الى ادقها واخفاها وتوصلنا من ادراك معانيه الى اصغرها وادناها حتى لا نبقي منه باقية ولا تفوتنا منه حقيقة وصف وهم اذا وصفوا حالة او موقفاً توصلوا الى اخفى دخائله وابانوا عن ادق خفاياه وبسطوا لعين الفكر ما لا تكاد تبصره عين الحس من غوامضه وسرائره وذلك لانهم يتبعون وجدانات النفس الى اقصاها فلا يفوتون منها جليلاً ولا دقيقاً وهي المزية التي يمتعرون الشاعر بها ونحن نشير الى تلك الشعائر اشارة إجمال ونترك الى القارئ تمام التصور والتفصيل

هذا ولو تتبعنا بيان كل فرق بيننا وبين الافرنج من مثل البديع اللفظي والمعنوي مما لا وجود له عندهم والتفنن في ايراد المعاني على اساليب كثيرة مما انفردنا به دونهم واوردنا على كل ذلك شاهداً من كلامنا وكلامهم لضاق بنا المجال وخرج بنا نطاق البحث الى ما يفوت حجم هذه المجلة ويستغرق كتاباً باسره ولكن الذي يؤخذ من جملة ما اوردناه انهم قوم امتازوا عنا بشيء وامتزنا عنهم باشياء وانا قد جمعنا من شعرهم احسنه ولم يجمعوا من شعرنا كذلك وهي ولا شك مزية اللغة العربية التي اختصت بما لم تختص به لغة سواها من غزارة موادّ اللفظ ووفرة ضروب التعبير واتساع مذاهب البيان حتى لقد سماها الافرنج نفسهم «اتمّ لغة في العالم[١]» وكفى بذلك بياناً لفضلها على سائر اللغات ومن ثم بياناً لفضل شعرها على سائر الشعر وكل فاقد بابيها معجبة والله اعلم

---

[١] انظر موسوعات لاروس في كلامه عن اللغة العربية

نصـــوص ت . س . إليـوت النقـديّة

نثر ونظم	١٩٢١
الأدب والعلم والعقيدة القطعية	١٩٢٧
الشعر والدعاية	١٩٣٠
الدين والأدب	١٩٣٥
فى الشعر	١٩٤٧

نثر ونظم (١٩٢١)

نشرت فى مجلة Chapbook تشاب بوك ، ابريل ١٩٢١

ليس لدى نظرية أبسطها عن موضوع قصيدة النثر ، ولكنى إذ اجد انى لا أستطيع تقرير موقفى بمجرد إنكار وجود الموضوع ، فقد يغتفر لى أن أشرحه بإفاضة أكثر مما يتطلبه إنكار بسيط . وقد وجدت من الملائم أن أضع ملاحظاتى على شكل فِقَر لا صلة بينها . إن الوضع الحالى للأدب الإنجليزى هو من المواتِ إلى الحد الذى لا حاجة بنا معه إلى التقليل من شأن أى بحث فى صور الكلام الماضية أو الممكنة ، والنفع الرئيسى لندوة كالندوة الحالية ليس هو ما تقدمه من شهادة وإنما ما تقوم به من بحث : بحث قد يساعد على تنبيه الأعصاب الذابلة وإطلاق سراح أعضاء كلامنا المصابة بالتهاب المفاصل .

التعريف : لم أر حتى الآن أى تعريف للقصيدة المنثورة ، يلوح أنه أكثر من لغو أو تناقض . إن السيد ألدنجتن ، على سبيل المثال ، قد قدم لى التعريف التالى : « قصيدة النثر هى مضمون شعرى ، معبر عنه فى شكل نثرى » . إن المضمون الشعرى لابد أن يكون إما نوع الشىء المعبر عنه عادة نظماً ، أو نوع الشىء الذى يجمل به أن يعبر عنه نظماً . بيد أنك إذا قلت بهذا الأمر الأخير ، لاستبعدت قصيدة النثر . وإذا قلت بالأمر الأول ، لاتكون قد قلت غير أن أشياء معينة يمكن أن تقال إما نثراً او نظماً ، أو ان أى شىء يمكن أن يقال إما نثراً أو نظماً . ولست ميالاً إلى أن أعارض أيا من هاتين النتيجتين ، بوضعهما المذكور ، ولكن لا يلوح أنهما تدنوان بنا من تعريف لقصيدة النثر . لست أفترض تطابقاً بين الشعر والنظم ؛ فمن الواضح أن الشعر الجيد شىء آخر إلى جانب كونه نظماً جيداً . والنظم الجيد قد يكون شعراً قليل الشأن جداً . وإنى لأقدر تماماً معنى أن يقول شخص إن قطعاً من سير توماس براون « شعر » ، أو أن « تل كوبر » لدنام ليست شعرا . وأيضاً ، قد تكون الأولى نثراً جيداً ، ومن المؤكد أن الأخيرة نظم جيد . وسيرتوماس معدود فى كتابته نثراً ، وسيرجون دنام فى كتابته نظماً . إن السيد ألدنجتن خليق أن يقول إن ثمة نوعين من النثر – نثر ڤولتير أو جبون من ناحية ، ونثر جاسباردى لانوى أو Suspiria de Profundis « تنهيدة من الأعماق » من ناحية أخرى . وربما كان

على استعداد لأن يقر - وهو ما يلوح لى محتملاً بدرجة مساوية - أن ثمة نوعين من النظم : فنحن نستطيع أن نقابل بين پو ودريدن ، وبين بودلير وبوالو . قد يقول - وهو محق - إننا بحاجة إلى مصطلح رابع : إن لدينا مصطلح « نظم » ومصطلح « شعر » ، وليس لدينا سوى مصطلح « نثر » للتعبير عن نقيضهما . إن التفرقة بين « النظم » و « النثر » واضحة . والتفرقة بين « الشعر » و « النثر » بالغة الغموض . ولست أريد أن أتشاجر مع المضمون . فأنا أعلم أنها ليست مسألة « موضوع » قدر ما هى مسألة الطريقة التى يعالج بها هذا الموضوع ، بصرف النظر عن التعبير عنه فى شكل عروضى .

قيمة النظم والنثر : أعتبر أن من المسلم به أن النثر مسموح له أن يكون - بالقوة أو بالفعل - وسيطاً فى مثل أهمية النظم ، وأن كتابته قد تكبد مثل هذا القدر من المشقة . وأيضاً أن أى استمتاع يمكن نقله بالنظم يمكن أن ينقل بالنثر ، باستثناء متعة الشكل العروضى . وثمة متعة معادلة فى حركة أفتن أنواع النثر ، ينفرد بها النثر ، ولا يمكن أن تعوض نظماً . وقد يكون من الملائم - بحسب كل ما استقر عليه رأينا حتى الآن - أن ندعو هذا النثر شعراً ، ولكننا إذا أنكرنا أن كل خير النثر شعر ، فإننا لا نكون قد قطعنا شوطاً أبعد . ومازال علينا أن نجد صفتين أو مجموعتين من الصفات ، وأن نقسم خير الأدب - نظماً ونثراً - إلى جزئين ، يمثلان هاتين الصفتين . وستستوعب كل مجموعة من الأعمال الأدبية النظم والنثر على السواء .

الحدة : تعتبر هذه ، ضمناً أو صراحة ، خاصة للشعر ، وليس للنثر . ولا ينبغى أن يخلط بينها وبين التركيز ، الذى هو تقرير الكثير أو إضماره، من حيث نسبته للحيز المشغول ، أو الطول ، وهو مسألة مختلفة عن كلا الأمرين . إن الشعور الذى توصله قطعة نثر طويلة قد يكون أشد حدة من ذلك الذى توصله قصيدة قصيرة . فدفاع نيومان هو - على ذلك - أكثر حدة من قصيدة لأناكريون ، بيد أن هذه الحدة الشعورية لا يمكن استخلاصها من قطع مختارة . ولابد لك من أن تقرأ الكتاب بأكمله لكى تحصل عليها . ولست أريد أن أنكر على تاريخ جبون صفة الحدة ، بيد أنها حدة تتراكم ببطء ، وقد تطلب توصيلها سبعة أجزاء .

الطول : على حين أن الفقرة السابقة قد أومأت إلى ما أعتقد أنه تحفظ سليم ومفيد ، فإنها قد دنت أيضاً من التلاعب بالمصطلح . ما من عمل طويل يستطيع أن يحافظ على التوتر العالى نفسه طوال الوقت . ورغم أن تاريخ جبون أو دفاع نيومان يخلفان وراءهما شعوراً حاداً واحداً ، فإن فى تقلمهما حركة توتر وارتخاء . ويفضى بنا هذا إلى قانون پو : إنه ما من قصيدة يجب أن تزيد على مائة بيت . إن پو يتطلب القصيدة الساكنة ؛ تلك التى لا تكون فيها حركة توتر وارتخاء ، وإنما فقط اقتناص وحدة واحدة من الشعور الخاص . وأغلبنا ميال إلى أن يوافقه : فنحن لا نميل إلى القصائد الطويلة . وهذا النفور راجع جزئياً - على ما أعتقد - إلى ذوق العصر ، الذى سوف يصل جزئياً إلى إساءة استخدام القصيدة الطويلة بوضعها فى أيدى أشخاص مبرزين لم يعرفوا كيف يستخدمونها . ما من أحد يرغب فى إنفاق بعض الجهد على مسراته خليق أن يشكو من طول الكوميديا الإلهية أو الأوديسة أو حتى الإنيادة . إن أى قصيدة طويلة تشتمل على مواد معينة ذات تشويق زائل ، كبعض مواكب دانتى القدسية ، ولكن هذا لا يضمر أن القصيدة الطويلة ما كان يجب أن تكتب - أو ، بكلمات أخرى ، أنها كان يجب أن تُنشأ على شكل عدد من القصائد القصيرة . إن القصائد التى ذكرتها لتبوى تملك - بدرجات مختلفة - تلك الحركة نحو الحدة ومنها ، التى هى الحياة ذاتها . إن ملتن ووردزورث - من ناحية - يفتقران إلى هذه الوحدة ، ومن ثم يفتقران إلى الحياة . والنقد العام لأغلب القصائد الطويلة فى القرن التاسع عشر هو ، ببساطة ، أنها ليست جيدة بما فيه الكفاية .

النظم والنثر مرة أخرى : قد يوحى بأن الشكل الأمثل إنما هو شكل يجمع بين النظم والنثر فى موجات شعور حاد أو مرتخ . ومهما يكن من أمر ، فإننا لم نلزم أنفسنا التقرير القائل إن حدة الشعور ينبغى أن يعبر عنها نظماً ، أو إن النظم ينبغى دائماً أن يكون حاداً . فمثل هذا الخليط من النثر والنظم خليق أن يخطىء فى حق نوع مختلف من الوحدة . ينبغى أن تكون للعمل الواحد وحدة عروضية ما . وقد يتباين هذا تبايناً واسعاً من حيث الممارسة : فلست أرى سبباً يمنع أن يستخدم عدد كبير متنوع من أشكال النظم داخل حدود قصيدة واحدة ، أو أن ينوع كاتب النثر إيقاعاته إلى غير حد تقريباً ، فهذه مسألة إنما تسويها الحصافة والذوق والعبقرية . يبدو أننا نرى بوضوح كاف أن من المسموح به للنثر أن يكون « شاعريا » ويظهر أننا قد تجاهلنا حق الشعر فى أن يكون « نثريا » . ومن ناحية أخرى ، فإننا إذا اعترفنا بالقصيدة الطويلة ، كان واجبا علينا بالتأكيد أن نسمح بـ « النثر » القصير (ونحن لا نستطيع فى الإنجليزية أن نتحدث على نحو ملائم ، مثلما نستطيع فى الفرنسية ، عن Proses جمعاً) . والنثر القصير هو - فيما أعتقد - ما يفكر فيه أغلب الناس عندما يتحدثون عن « قصائد النثر » (ولكن القِصَر ليس - كما هو واضح - سمة كافية ، وإلا كان علينا أن نسمى كتابات مستر بيرسول سميث « قصائد » نثر) .

معنى آخر لـ « الشاعرى » و « النثرى » : لم أتحدث إلا عن النظم الذى توجد فيه حركة دورية ، إن قليلاً أو كثيراً ، بين الشدة والارتخاء . ولكن ثمة نوعاً آخر من النظم ينتقص منه .

فهل « أبشالوم وأخيتوفل » و« رسالة إلى أربثنوت » شعر ؟ إنها أدب عظيم . ولست أستطيع أن أرى أن من المهم كثيراً دعوتها شعراً أو نثراً . وعلى أية حال ، فإنها تؤديان شيئاً يؤديه الشعر العظيم : إنها تقتنصان وتضعان في الأدب وجداناً : نستطيع أن نقول في حالة دريدن إنه انفعال الازدراء ، وفي حالة بوب انفعال الكراهية أو الضغينة . وفي هذا النوع من النظم أيضاً ، ثمة حركة بين حدة أكبر وأقل .

أحد أنواع النثر « الشاعرى » : إن عدداً من الأعمال النثرية ، وبخاصة كثير من أعمال القرن السابع عشر ، يتحدث عنها على أنها « شاعرية » . وعلى وجه التحديد كتابات سيرتوماس براون وجيرمي تيلور . ونحن نوافق على تأكيد ريمي دي جورمون أن الأسلوب هو وحده ما يحفظ الأدب ، ولكننا ينبغي أن نؤكد « الاحتفاظ » ونسأل ما الذي يحتفظ به . ربما يكون تحيز ما أو ضيق في الذوق هو الذي جعلني دائماً أعتبر هذين الكاتبين ذوى عقل مفتقر إلى الامتياز ، يمنعني من أي استمتاع حاد بأسلوبيهما . إني أجدهما متشعبين ، ومفتقرين - على وجه الدقة - إلى تلك الحدة التي ترفع تاريخ شكوك نيومان الدينية إلى أعلى درجة من الأهمية ، حتى بالنسبة للقارىء الغريب في غير ذلك . ولكن فلنفحص قطعة من أحد هؤلاء الكتاب ، احتفل بها - عن عدل - على أنها قطعة من النثر الشاعرى :

« والآن مادامت هذه العظام الميتة قد عاشت بالفعل بعد عظام متوشالح الحية ، وفي فناء تحت الأرض ، وحيطان نحيلة من الطين ، وقد بليت كل المباني القوية والفسيحة من فوقها ، واستراحت في هدوء تحت طبول وأصوات وَطْءِ فتوح ثلاثة : فأى أمير يمكن أن يعد بقاياه diuturnity كهذه ، أو لا يقول عن طيب خاطر :

Sic ego componi versusin ossa velim . إن الزمن ، الذى يجعل القديم قديماً ، ويجيد فن إحالة كل شيء إلى تراب ، قد أبقى على هذه الآثار الثانوية » .

إني أعترف بجمال الإيقاع ، وتوفيق العبارة ورنينها اللاتيني ، وأجد صعوبة في تبرير تأكيدى أن قوام هذه القطعة ليس سوى حفنة تراب ، وأنه ليس هناك - من ثم - أسلوب عظيم حقيقة . وحتى لو كانت « شعراً » فإنها ليست شعراً عظيماً كتلك الأشياء التابوتية التي من نوع مشهد حفار القبور في هملت (وهو نثر إلى جانب ذلك) أو بعض قصائد لدن ، أو جناز الأسقف كنج على زوجته المتوفاة . أعتقد أن في كل من هذه الأعمال انفعالاً إنسانياً مركزاً ومثبتاً ، وأنه ليس في نثر سير توماس براون سوى وعظية شائعة مزينة بلغة مترددة الأصداء .

إن علينا أن نواجه الحقيقة المحيرة المتمثلة في أن في الأدب الإنجليزى عدداً من الكتاب - ملتن وتنسون وسيرتوماس براون وغيرهم - يبدو أن أسلوبهم ، البعيد عن « الاحتفاظ » بالمضمون ، يعيش ويُغوى منفصلاً عن المضمون . وهو « أسلوب » بهذا المعنى المحدود : إنه ليس إدماجاً لأى شخصية شائقة . إنه نوع الأسلوب الذى هو إغراء خطر لأى دارس تواق إلى أن يكتب إنجليزية جيدة . وهو لغة منسلخة عن الأشياء ، ذات وجود مستقل . وما لم يكن ملتن وتنسون هما مؤلفي أكثر ضروب النظم « شاعرية » في الإنجليزية ، فكيف يمكننا أن نقول إن نثر سير توماس براون هو أكثر ضروب النثر « شاعرية » ؟ .

والنتيجة هي أننا لسنا خليقين أن نجد قصيدة النثر في « القطعة اللافتة للنظر » : إن لونسلوت أندروز - على ما أظن - كاتب للنثر عظيم ، ولكنك لا تستطيع حقيقة أن تصل إلى الشعر في نثره ، إلا إذا كنت ترغب في أن تقرأ واحدة على الأقل من مواعظه كاملة . إن أسلوبه يحفظ المضمون - أجل - ولكنك لا تستطيع أن تصل إلى متعة الأسلوب إلا إذا اهتممت بشيء أكثر من الكلمات . ودن أيضاً كاتب للنثر عظيم ، ولكن حتى القطع التي اختارها مستر بيرسول سميث عن حصافة تظل مجرد مختارات . فليست هناك قضية فصل حنطة عن زُوان ، والتنقيب عن جواهر في الطين . فإنما هي « عينة » ذوق .

ولئن كان هناك شيء اسمه قصيدة النثر ، فإنه ليس شعر جمال لفظى فحسب . من المحتمل ألا يكون « الجمال اللفظى » في الأدب جمال صوت خالص قط ، وإني لأشك فيما إذا كان هناك جمال صوت خالص . إن ما يحاول باتر أن يفعله في النثر يشبه كثيراً ما يفعله سونبرن كثيراً نظماً : أن يثير إيحاء يعوزه التحديد ، يعتمد على التداعيات الأدبية قدر اعتماده على جمال الإيقاع . « هذه هي الرأس التي جاءت إليها كل نهايات العالم ، وفي الجفون ضنى قليل » . قارن هذه القطعة بأكملها عن الجيوكوندا بالإصحاح الأخير من سفر الجامعة ، وانظر إلى الفرق بين الإيحائية المباشرة عن طريق الإشارة المضبوطة ، والإيحائية المهرجة لتداعيات أدبية غامضة . إن في كتاب تورجنيف « صور من حياة صياد » ، حتى في ترجمته ، من لباب الشعر أكثر مما في كل عمل سيرتوماس براون أو ولترباتر .

دى كونسى وپو : ها هنا كاتبان للنثر ، يلوح لي أنهما جديران بامتياز بالغ الاختلاف . لقد كانا ، كلاهما ، رجلين ذوى قوة عقلية بالغة العظمة ، وذكاء أعظم كثيراً من براون أو باتر أو حتى رسكن . إن ما هو مرموق فيهما هو مداهما : أو ، بكلمات أخرى ، شجاعتهما وروح مغامرتهما في تناول أى شيء يتعين التعبير عنه . إن الاختلاف بين « فيوجه حلم » لدى كونسى و« دفن جرة رماد » لبراون ، هو أن دى كونسى يرمى إلى التعبير عن مضمون على بعض الحدة ، ولا تلهيه إيحائية لفظية .

لقد قال للأم : « لئن قدم لك ، كموسيقار ، وكقائد فرقة موسيقية قوية ، هذا الخيط – « أقام الملك بلتازار وليمة كبرى لألف من رجاله السادة » أو هكذا : « وذات يوم معين ، وقف ماركوس شيشرون ، وبخطبة معلنة شكر كايوس قيصر لأن كونتوس ليجاريوس صفح ، وماركوس مارسلوس أصلح » – « من المؤكد أنه لن ينكر أحد أن البساطة فى مثل هذه الحالة ، وإن لم تكن غائبة على نحو مشروع ، بمعنى سلبى – يجب أن تقف منفصلة ، باعتبارها غير كافية ، كلية ، للجانب الإيجابى » .

الصورة : ولكن المدى الواسع للموضوع والمعالجة عند يو وذى كونسى يجعل من الصعب إقامة خط فاصل بين ما هو نثر فى كتاباتهما وما هو « قصيدة نثر » . وأظن أن « جرائم قتل فى شارع مورج » خليقة أن تدعى نثرا ، و« ظل » شعراً منثوراً ، و« الموعد » (لتورجنيف) ربما كانت شيئا واقعاً بين الاثنين . ويوحى هذا بشك مؤداه أن التفرقة بين النثر والشعر ، وهى التى يقوم عليها مصطلح « قصيدة نثر » ، يحتمل أن تكون هى التأكيد القديم أن الشعر لغة الوجدان والخيال – متوسلا بالصور العينية – وأن النثر لغة الفكر والاستنتاج متوسلا بالحجة والتعريف والاستدلال واستخدام المصطلحات التجريدية .

المنطق والخيال : ومهما يكن من أمر ، فإن من المتعذر إقامة أى خط فاصل بين التفكير والشعور ، أو بين تلك الأعمال التى يكون هدفها الأساسى أو تأثيرها هو المتعة الجمالية ، وتلك التى تمنح متعة جمالية فى توليدها أثرا آخر . وكثيراً ما يقال إن عمل الشعر إنما يتحقق باستخدام الصور ، وبتتابع تراكمى للصور ، حيث يندمج كل منها فى تاليه ، أو بالجمع السريع غير المتوقع بين صور لا صلة بينها فى الظاهر ، وإنما يفرض العلاقة بينها عقل صاحبها . ويلوح أن هذا حق ، ولكنه لا يستتبع أن ثمة ملكتين متميزتين ، إحداهما للخيال والأخرى للعقل ، إحداهما للشعر والأخرى للنثر ، أو أن « الشعور » فى العمل الفنى نتاج أقل عقلية من « الفكر » .

إن محاولة إقامة نظرية بالمصطلحات التى استخدمتها خليقة أن تكون بيتاً باطلاً من قش . وليست ملاحظاتى صحيحة ، إن كانت صحيحة ، إلا بقدر ما تهدم تمييزات زائفة . إنى أعترض على مصطلح « قصيدة النثر » لأنه يلوح متضمنا تفرقة حادة بين « الشعر » و « النثر » لا أقرها . ولئن لم يكن يضمر هذه التفرقة ، فإنه يكون عقيماً بلا معنى ، لأنه لا معنى للجمع بين أمور لا يمكن التمييز بينها . وإذا كانت كتابة النثر يمكن أن تكون فناً ، كما أن كتابة النظم يمكن أن تكون فناً ، فإنه لا يلوح أننا نتطلب أى إقرار آخر . إن النظم ، فى أى من النظم المعروفة للثقافات الأوربية وغيرها ، يجلب شيئاً ليس حاضراً فى النثر ، لأنه – من أى وجهة نظر غير وجهة نظر الفن – فضول وخضوع مؤكد للرغبة فى « اللعب » . بيد أننا ينبغى أن نتذكر ، من ناحية أن النظم يناضل دائماً – على حين يظل نظماً – لكى يأخذ لنفسه مزيداً ومزيداً مما هو نثر ، وأن يأخذ مزيداً من الحياة ، ويحيله إلى « لعب » . وحين ننظر إلى جهد مالارميه فى اللغة الفرنسية ، من هذه الزاوية ، فإنه يغدو شيئاً بالغ الأهمية . إن كل معركة خاضها مع تركيب الجمل تمثل جهداً لإحالة الرصاص إلى ذهب ، واللغة المألوفة إلى شعر . وإن الفشل الحقيقى لمعظم النظم المعاصر إنما هو فشل فى ضم أى شىء جديد من الحياة إلى الفن – ومن ناحية أخرى ، فإن النثر – إذ لا يقطعه حاجز النظم الذى ينبغى توكيده والإقلال منه فى آن واحد – يستطيع أن يحول الحياة بطريقته الخاصة ، وذلك بأن يرفعها إلى وضع « اللعب » ، وذلك – على وجه الدقة – لأنه ليس نظماً .

وإنما يحدث التدهور الحقيقى فى الأدب عندما يكف النظمُ والنثر ، كلاهما ، عن جهودهما . إن النزعة إلى استخدام البحر الإسكندرى المكون من اثنى عشر مقطعاً – أو على نحو أصدق : الجورجيه – تبرز عندما يغدو النظم لغة ، ومجموعة مشاعر ، وأسلوباً بعيداً عن الحياة تماماً ، وعندما يغدو النثر مجرد أداة عملية . وقد تؤدى محاولة نقل الحركة إلى هذا الوضع الذى لا حياة فيه إلى نوع الكتابة المتداول الآن فى أمريكا : نظم هو ببساطة نثرى ، ونثر هو ببساطة صناعى ، ثم نظم يحاكى صناعية النثر الصناعى .

نتيجة عملية : يجب أن نكون متسامحين جداً مع أى محاولة فى النظم يلوح أنها تتخطى حدود النثر ، أو مع أى محاولة فى النثر يلوح أنها تجاهد لبلوغ وضع « الشعر » . وليس هناك ما يبرر قصر النثر على أى من الأشكال المعترف بها : الرواية أو المقالة أو غير ذلك مما يوجد فى الإنجليزية . لقد سمعت « يوليسيز » السيد جيمز جويس تدان على أساس أنها « شعر » ، ومن ثم كان يجب أن تكتب نظماً ، على حين أنها تلوح لى أكثر تطورات النثر التى جرت فى هذا الجيل حيوية . إنما أرغب فقط فى اتخاذ احتياط النظر إلى مونالیزات النثر ، إلى طبول ثلاثة فتوح وأصوات وطنها ، وإلى المصارع المعادلة والقوية الفصيحة ، بعين شاكة محققة ، والتحقق مما بلى : أى جزء ، صُلب وصادق ، من الحياة قد وثبت عليه ، ورفعته إلى منزلة الشعر .

الأدب والعلم والعقيدة القطعية (١٩٢٧)

نشرت بمجلة The Dial (المزولة) مارس ١٩٢٧
الناشر W. W. Norton and Company

العلم والشعر . تأليف أ. أ. رتشاردز Richards ٩٦ صفحة .

السيد أ. أ. رتشاردز عالم نفسانى ودارس للأدب فى آن واحد . وهو ليس عالما نفسانيا آثر أن يمارس مؤهلاته على حساب الأدب ، ولا هو رجل أدب اشتغل بعلم النفس على سبيل الهواية . فللمرء أن يتوقع ، فى عصرنا ، أن يقع على أفراد كثيرين من نوعه . ولكن الملكة المزدوجة ، وهى أندر من التدريب المزدوج ، قلما تعطى لأحد . والسيد رتشاردز يكاد يكون وحيدا . إن «أسس علم الجمال» و«معنى المعنى» (وهى أعمال ألفها بالاشتراك مع غيره) كتب من المحقق أنه سيزداد حظها من الأهمية والتقدير . وأول كتاب أصيل له كلية هو «أصول النقد الأدبى» ويعد من علامات الطريق ، وإن لم يكن مرضيا تماما . لقد كانت لدى السيد رتشاردز أشياء صعبة يقولها ، ولم يتمكن تماما من فن قولها ، ومن المحقق أن ما قاله هناك بشديد عسر ، سيتمكن من أن يقوله على نحو أفضل . والكتيب الحالى يمثل تقدما متميزا فى قدرة السيد رتشاردز على التعبير والترتيب . إنه ممتع جدا لدى القراءة ، ولكنه أيضا كتاب يجمل بكل مهتم بالشعر أن يقرأه .

وليس الكتاب ملحوظا لأنه يقدم الإجابة عن أى أسئلة . فالأسئلة من النوع الذى يثيره السيد رتشاردز لا يجاب عنها عادة . وعادة لا تعدو أن يخلفها غيرها . ولكن سوف ينقضى زمن طويل قبل أن يعفى الزمن على أسئلة السيد رتشاردز : والحق أن للسيد رتشاردز ملكة فريدة فى استباق الأسئلة التى ستطرحها الأجيال التالية على نفسها . والسؤال الذى يسأله هنا إنما هو سؤال على أعظم قدر من الخطر . وإدراك هذا ومسائل متصلة به يكاد يعنى ألا يتمكن المرء ، من الآن فصاعدا ، من أن يثبت ذهنه على أى مسائل غيرها . أما ما هذه المسائل على وجه الدقة ، فأمر سوف يسبب لنا شرحه بعض الجهد . إن هذا الكتاب المكون من ست وتسعين صفحة من القطع الصغير هو - فى المحل الأول - بحث فى جانب جديد ، لم يستكشف ، من نظرية المعرفة : فى العلاقة بين الصدق و الاعتقاد ، بين الموافقة العقلية والوجدانية . إنه مقالة فى أجرومية الاعتقاد ، وأول تلميح ألتقى به إلى أن ثمة مشكلة أنماط مختلفة من الاعتقاد . وهو يمس المشكلة المماثلة : مشكلة علاقة الاعتقاد بالطقس ، ويرسم صورة تخطيطية لما يجرى فى العقل أثناء عملية تذوق قصيدة ، ويرسم معالم نظرية فى القيمة . وعرضا يشتمل على كثير من الملاحظات العادلة عن الفرق بين الشعر الصادق والشعر الزائف . ليس بوسع المرء أن يزدرد كل هذه المسكرات المركزة فى ست وتسعين صفحة من القطع الصغير دون أن يعتريه دوار لوقت قصير .

إن أهمية السيد رتشاردز - وقد ذهبت إلى أنه مهم بالتأكيد - لا تكمن فى حلوله ، وإنما فى إدراكه للمشكلات . ثمة تفاوت معين بين حجم مشكلاته وحجم حلوله . وهذا طبيعى : فعندما يدرك المرء مشكلة كبرى ، يكون فى حجم رؤيته لها . بيد أنه عندما يقدم المرء حلا ، فإنه يكون فى حجم التدريب الذى تلقاه . ثمة شىء ملهوى إلى حد ما فى الطريقة التى يستطيع بها السيد رتشاردز أن يسأل سؤالاً غير قابل لأن يجاب عنه لم يسأله أحد قط من قبله ، وأن يجيب عنه بصوت آت عن مبعدة من معمل لعلم النفس ، يقع فى كمبردج . إن بعض معتقداته يلوح أنها يضرب بعضها بعضاً . يقول فى ص ٢٢ : «إن أفكارنا خدم لاهتماماتنا» . إنه عالم النفس العصرى يتحدث . بيد أننا إذ نستمر فى القراءة ، نجد أفكارنا وقد تبين أنها خدم بالغو الهزال بالتأكيد ؛ لأنه يلوح أنه من مصلحتنا (ونحن نسأل ما مصلحتنا ؟) أن نعتنق نوعا من الاعتقاد ، أى اعتقاداً فى قيم موضوعية نابعة من الواقع الموضوعى . للمرء أن يتوقع من السيد رتشاردز أن يعتنق رأيا - وهو جزئيا يعتنقه - مؤداه أن «العلم» هو ، بصورة كاملة ، معرفة بالطريقة التى تعمل بها الأشياء ، وأنه لا يحدثنا بشىء عما هى عليه فى نهاية المطاف . يقول (ص ٦٣) : «ولا يستطيع العلم أن يحدثنا بشىء عن طبيعة الأشياء بأى معنى نهائى» . وفى تلك الحالة ننتظر من العلم أن يترك «طبيعة الأشياء ، بمعناها النهائى» وحدها ، وأن يدع لنا الحرية أن «نعتقد» ، بالمعنى النهائى ، فى أى شىء نميل إليه . ومع ذلك فإن العلم يتدخل فعلا فى «النهائى» ، وإلا ما تعين على السيد رتشاردز أن يكتب هذا الكتاب . لأن رأيه - على وجه الدقة - هو أن العلم (وإن يكن محدودا) قد سحق النظرة الدينية أو الطقسية أو السحرية إلى الطبيعة ، وهى النظرة التى ظل الشعر دائما يعتمد عليها . وأظن أنه سيتعين على السيد رتشاردز أن يعيد تدبر هذه المسألة : وليس الاعتراض تافها ونزقا على النحو الذى يبدو عليه . ولو كان المرء سيدرس فلسفيا طبيعة الاعتقاد ، فإن كونه

عالما يعادل خطر كونه لاهوتياً . بل إن العالم فى عصرنا – على نحو أكبر مما هو الشأن مع اللاهوتى – خليق أن يكون متحيزا فيا يخص طبيعة الصدق . إن السيد رتشاردز ميال إلى أن يطرح سؤالا فوق العلمى ، وأن يقدم عنه إجابة لا تعدو أن تكون علمية .

والسيد رتشاردز – فى نظريته فى القيمة – يطرح السؤال فوق العلمى ، ولا يعدو أن يقدم عنه إجابة علمية . ويلوح أن نظريته فى القيمة هى ذات النظرية التى قدمها فى «أصول النقد الأدبى» . إن القيمة تنظيم (ص ٣٨) : «لأنه إذا كان العقل نسقا من الاهتمامات ، وإذا كانت الخبرة هى عملها (ما معنى «عملها» ؟) ، لكانت قيمة أى خبرة مسألة الدرجة التى يصل بها العقل ، خلال هذه الخبرة ، إلى توازن كامل» . إن «الاهتمامات» ، عند السيد رتشاردز ، تجنح إلى أن تكون وحدات ذرية . واختلاف القوة بين الاهتمامات يجنح إلى أن يكون كميا فحسب . وعلى ذلك فإن الاختلاف بين الخير والشر لا يعود سوى «الاختلاف بين تنظيم حر وآخر مبدد» . فالخير هو الفاعلية ، ونظام Roneo Steel Cabinet عقلى يعمل على نحو مثالى . وخير حياة (ص ٤٢) لـ «صديقنا» (الذى نتمنى له الخير) إنما هى حياة «ينغمس فيها أكبر قدر ممكن من نفسه (وأكبر قدر ممكن من دوافعه)» . لقد كان بوسع القديس فرنسيس (إذا اخترنا شخصية ماثلة فى أعين الجمهور ، فى الوقت الحاضر) أن يختار حياة ينغمس فيها قدر أكبر من دوافعه ، عما هو الشأن مع الحياة التى اختارها . وكان بوسعه أن يختار حياة يمكن أن يدرج فيها دافعه إلى الثياب الرائعة (وإن لم يكن هذا فى ذاته بالدافع السيء) . فالهدف هو تجنب «الصراع» وبلوغ «التوازن» . ولدى البوذيين اسم مختلف يطلقونه على «التوازن» .

ولست من البساطة بحيث أؤكد أن نظرية السيد رتشاردز زائفة . من المحتمل أن تكون صادقة تماما . ومع ذلك فهى لا تعدو أن تكون وجها واحدا . إنها نظرية سيكولوجية فى القيمة ، بيد أنه ينبغى أن تكون لدينا أيضا نظرية خلقية فى القيمة . والأمران لايتماشيان ، ولكن كليهما يجب أن يعتنق ، وتلك هى المشكلة على وجه الدقة . لئن كنت أعتقد – كما اعتقد – أن الميزة الكبرى للإنسان هى أن يمجد الرب ويستمتع به إلى الأبد ، فإن نظرية السيد رتشاردز لا تكون كافية : وميزتى هى أنى أستطيع أن أعتقد فى نظريتى ونظريته أيضا ، على حين أنه محدود بنظريته . والحق أن ملكة الاعتقاد عند مستر رتشاردز تعانى – كما هو الشأن مع أغلب العلماء – من ممارسة متخصصة أكثر مما ينبغى . فأحد الأعضاء مليء بالعضلات ، وعضو آخر مشلول تماما . وعندما أطالع كتيب السيد رسل المسمى «ما أعتقده» ، تدهشنى قدرة السيد رسل على الاعتقاد – داخل حدود . لم يكن القديس أوغسطين يعتقد فى أشياء أكثر منه . يعتقد السيد رسل أنه عندما يموت فسيتعفن ، ولا أستطيع أن أعتنق هذه العقيدة فى أى معتقد . ومع ذلك لا أستطيع أن أعتقد – وهذه هى النقطة الرئيسية – أنى ، بأكثر من السيد رسل أو غيره من الأخوة الأسرع تصديقا ، أستمر فى العيش لحظة واحدة دون اعتقاد فى أى شيء سوى «كيف» العلم .

ويلوح لى أن مستر رتشاردز ضحية شكيته الخاصة ، أولا فى إصراره على علاقة الشعر بالاعتقاد فى الماضى ، وثانيا فى اعتقاده أن الشعر سيتعين عليه أن يتحول دون أى اعتقاد فى المستقبل . وهو يقر بأنه «حتى أكثر اتجاهاتنا أهمية ، يمكن أن يستثار ويستبقى دون دخول أى اعتقاد على الإطلاق» (ص ٧٢) . ويمضى قائلا إننا لسنا بحاجة إلى معتقدات ، ومن المؤكد أنه لا يجب أن تكون لدينا أى معتقدات ، إذا أردنا أن نقرأ مسرحية «الملك لير» . إن مسرحية «الملك لير» ، فى نهاية المطاف ، استثناء هائل ، ولكن هذا التقرير مدعاة للشك جدا . لست أدرى ما إذا كان السيد رتشاردز قد قصد أن يضمر أن شكسبير لابد أنه لم تكن لديه أى معتقدات وهو يكتبها ، ولكنى – لعمرى – لا أستطيع أن أرى أن ما أحتاج إليه من اعتقاد عند قراءة «الفردوس المفقود» أكبر مما تحتاج إليه مسرحية «الملك لير» . ولئن كان إسلام المرء ذاته للأعمال الفنية يولد معتقدات ، فإنى خليق أن أقول إنى كنت أكثر ميلا إلى اعتقاد من نوع ما بعد قراءة مسرحية شكسبير منى بعد قصيدة ملتون . تمنيت – على أية حال – لو أورد السيد رتشاردز مثالا لعمل فنى ما كان ليمكن أن ينتج دون اعتقاد . وطوال هذا الفصل (الشعر والمعتقدات) يلوح لى أن السيد رتشاردز يستخدم كلمة «اعتقاد» على نحو غائم جدا ، ملمحا عادة إلى الاعتقاد الدينى ، برغم أنى لا أدرى سببا لاقتصاره على ذلك . لست أظن أنه يتخيل أن هوميروس كان يعتقد فى «تاريخية» كل المزح الخبيثة للفريق الأولمبى ، وليس يمكن إيراد أوفيد – الأقرب إلى التخصص فى نوادر الآلهة – كممثل للنزعة الجذرية عند الرومان . ومن بين الشعراء الرومان كان أكثرهم حظا من «المعتقد» (على ما أجرؤ أن أقول) هو لوكريتيوس ، الذى كانت معتقداته من نوع علمى على وجه الدقة ، والذى كان اعتقاده فى ڤينوس مخففا جدا بالتأكيد . بيد أننا حتى لو تناولنا الشاعر الذى قد يلوح أنسب الشعراء لغرض السيد رتشاردز : دانتى ، فأى حق لدينا أن نؤكد ما كان دانتى يعتقده فعلا ، أو كيف كان يعتقده ؟ أكان يعتقد فى «الخلاصة» Summa على نحو ما كان القديس توما يعتقد فيها ؟ بل أكان القديس توما يعتقد فيها على نحو ما يفعل مسيو ماريتان ؟ وإلى أى مدى قد اعتمد دانتى على «النظرة السحرية إلى الطبيعة» ؟

إن المشكلة بأكملها تدور حول مسألة ما إذا كان يمكن الإبقاء على القيم الوجدانية فى كون علمى . إن السيد رتشاردز يعى جيدا - كما أعلم من محادثات معه ، ولست أعرف من هو أكثر منه وعيا بذلك - أن الانفعالات والعواطف تظهر وتختفى فى مجرى التاريخ الإنسانى ، وبسرعة أيضا ، وأن عواطف معينة من أواخر العصور الوسطى - يخلق بنا أن نسعد باستشعارها لو استطعنا - قد اختفت على نحو كامل ، كأسرار صنع الزجاج الملون ، أو عمل الميناء البيزنطية . ويبدو أن من الممكن تماما - كما يوحى السيد رتشاردز - أن تكون الزيادة المستقبلة فى المعرفة العلمية مصحوبة بتدهور مطرد فى «الروحانية» (وهذه الكلمة من استخدامى ، وليست من السيد رتشاردز) . يظن السيد رتشاردز أن الشىء الوحيد الذى يمكن أن ينقذنا من «العماء العقلى» هو الشعر ، شعر مستقبل منسلخ عن كل اعتقاد . أما ما سيكون عليه هذا الشعر ، فذاك ما لا أستطيع له تصورا ، ولو كان وصفه لـ «شعر الاعتقاد» أوضح ، لكانت لدينا فكرة أوضح عما يعنيه بشعر عدم الاعتقاد . ولئن كان ثمة تفرقة من النوع الذى يقيمه بين شعر الماضى كله ، وشعر المستقبل كله ، فلست أظنه محقا فى استثنائه بعض قصائد ، كمسرحية «الملك لير» . ولئن كان مصيبا ، فإنى فى هذه الحالة لا أظن أن فرص المستقبل مشرقة على النحو الذى يأمل فيه : يقول : «إن الشعر قادر على إنقاذنا» . وهذا أشبه بالقول : إن ورق الحائط سينقذنا عندما تكون الحيطان قد تداعت . إنها نسخة منقحة من «الأدب والدوجما» .

إن الغلطة الأساسية فى الكتاب هى أنه أصغر من اللازم ، بينما الموضوع هائل . ففى الصفحات الست والتسعين ، يغطى السيد رتشاردز أرضا فسيحة ، إلى الحد الذى تعين على معه أن أترك بعضا من أكثر دعاويه تشويقا ، وكل نقده النافذ ذى القيمة للشعر المعاصر ، دون مس . لقد أتعبنا ومنّانا ، وإنا لنتطلب منه كتابا أكبر .

ومما يؤسف له - بهذه المناسبة - أن البيت السابع من سوناتة وردزورث (ص ١٩) ، التى يمثل بها السيد رتشاردز لنظريته فى عملية تذوق الشعر ، قد طبع ناقصا مقطعا (بدلا من to اقرأ unto) .

الشعر والدعاية (١٩٣٠)

نشرت فى مجلة The Bookman LXX ، ق ٦ (فبراير ١٩٣٠) ص ٥٩٥ - ٦٠٢ . أعيد طبعها فى كتاب "الرأى الأدبى فى أمريكا" ، تحرير مورتون داون زابل ، جـ ١ ، هاربر ، نيويورك ، ١٩٦٢ .

إن النص الذى تقوم عليه هذه المقالة مأخوذ من كتاب هوايتهد «العلم والعالم الحديث» ، ص ١٢٧ :

« إن أدب القرن التاسع عشر ، وخاصة أدبه الشعرى فى انجلترا ، شاهد على التنافر بين الحدوس الجمالية للنوع الإنسانى وآلية العلم . إن شلى يضع أمامنا ، على نحو حى ، روغان موضوعات الحس الأبدية إذ تطارد التغير الذى يصيب بعدواه ما تحتها من كائنات عضوية . ووردزورث هو شاعر الطبيعة باعتبارها ميدان الباقيات الدائمة التى تحمل ، فى ذاتها ، رسالة عظيمة الدلالة ، والموضوعات الأبدية أيضا ماثلة أمامه :

« النور الذى لم يكن قط ، لا على البر ولا على البحر » .

وإن كلا من شلى ووردزورث ليشهد على نحو مؤكد بأن الطبيعة لا يمكن أن تنفصل عن قيمتها الجمالية ، وأن هذه القيم تنبع من تراكم الحضور المتأمل للكل ، بمعنى من المعانى ، فى أجزائه المتعددة ، وعلى ذلك نحصل من الشعراء على العقيدة القائلة بأن فلسفة الطبيعة لا بد أن تعنى على الأقل بهذه الأفكار الست : التغير ، القيمة ، الموضوعات الأبدية ، البقاء ، الكائن العضوى ، التخلل » .

بهذا ينتهى كلام الأستاذ هوايتهد . والآن فلا بد لى من أن أصرح بوضوح ، بادىء ذى بدء ، على أن ما أنا مُزْمِعٌ قوله لا صلة له بهذا الكتاب ككل ، ولا بنظرية السيد هوايتهد ككل ، فأنا لا أقيم هنا أو أحكم على نظريته أو منهجه أو نتائجه . وإنما أنا معنىٌّ فقط بهذا الفصل الواحد المسمى « الرجع الرومانسى » . ومعنىٌّ فقط بهذه القطعة الواحدة فى ذلك الفصل . وعلى ذلك فإنى معنىٌّ فقط بمسألتين محددتين : أيمكن إيراد الشعر لإثبات أى شىء ؟ وإلى أى مدى يمكن إيراده لتمثيل أى شىء ؟

يلوح لى أن السيد هوايتهد يدعو هنا شلى وورد زورث لإثبات شىء متصل بما يدعوه « فلسفة للطبيعة » ، أو هذا هو ما يلوح لى معنى كلماته « وعلى ذلك نحصل من الشعراء على العقيدة القائلة بأن » ، وحتى إذا لم يكن الكاتب يعنى ذلك ، فهو على الأقل ، لابد أن يكون الكثير من قرائه قد ظنوا أنه يعنيه .

وعندما يستخدم عالم وفيلسوف على مثل هذا القدر من التبريز الشعر على هذا النحو ، فسيتابعه أناس كثيرون معتقدين أن أى شخص يفهم المنطق الرمزى لابد يقينا أن يفهم أى شىء فى مثل بساطة الشعر . ومن المحقق أنه ينبغى علىّ القول بأن السيد

هوايتهد ، فى القسم الأول من كتابه ، يعدنا للموافقة على أى استخدام للأدب قد يقع عليه اختياره . فمعرفته وتذوقه للتاريخ من العظمة ، وملخصاته ومراجعاته للعمليات والفترات التاريخية من البراعة ، والماعاته من التوفيق ، إلى الحد الذى يسحرنا معه بحيث نوافق . ومع ذلك أعتقد أن القطعة التى قرأتها لتوى هراء ، وهراء خطر .

انظر أولا كيف أنه من المهم أن : « نحصل من الشعراء على العقيدة القائلة بأن فلسفة الطبيعة لا بد أن تعنى على الأقل بهذه الأفكار الست : التغير ، القيمة ، الموضوعات الأبدية ، البقاء ، الكائن العضوى ، التخلل » .

ثمة ، بادىء ذى بدء ، خطوتان فى خفة يد هوايتهد . فهو قد أورد وناقش عموما شاعرين من حقبة واحدة ، هما شلى ووردزورث - وعلى ذلك يغدو هذان الاثنان هما « الشعراء » . فهل يستطيع أى مبتدىء فى البحث العلمى أن يقدم أكمل من هذا المثال للاستقراء الناقص ؟ ثم هو يقول إن الشعراء يبينون أن فلسفة الطبيعة لا بد أن تعنى على الأقل بالمفهومات الستة التى ذكرها .

ولنتناول الجملة الأولى : « إن أدب القرن التاسع عشر ، وخاصة أدبه الشعرى فى انجلترا ، شاهد على التنافر بين الحدوس الجمالية للنوع الإنسانى وآلية العلم » .

من المحقق أن من الطيش دعوة الشعر الإنجليزى فى القرن التاسع عشر بأكمله إلى أن يشهد على مثل هذا التعميم ، وليس معنى الجملة بالواضح . فهى قد تعنى أن الشعراء الإنجليز العظماء كانوا جميعا على ذكر من هذا التنافر بين الحدوس والآلية . قد يصدق التقرير ، بهذه الصورة ، على مؤلف قصيدة « فى الذكرى » : ولكن إلى أى مدى تراه يصدق على براوننج أو سوينبرن ؟ وعلى قدر ما يصدق ، فإلى أى مدى تراه ذا دلالة على نظرة كل منهما إلى الحياة ؟ غير أنه ربما كان السيد هوايتهد لا يعدو أن يعنى أن الشعراء بتأكيدهم واقعية القيم إنما ينكرون ضمنا كفاية الفلسفات الآلية . غير أن التقرير ، بهذه الصورة ، يصير أشمل مما ينبغى ، لأنه ينطبق على جميع الفنانين فى كل العصور حيث إنهم جميعا قد أكدوا صحة الحدوس الجمالية . وفى القضية اصطلاحان ينبغى فحصهما : « الحدوس الجمالية » و « آلية العلم » ، وينبغى علينا بعد ذلك أن نرى على أى نحو يمكن أن يكون ثمة تنافر بين مصطلحين على مثل هذا القدر من التباين .

إن المخلوق القديم المسكين « الفلسفة الآلية » أو « المادية » قد دحضه فى عصرنا تمام الدحض أصدقاؤه القدامى : العلماء ، ولا يتلقى عطفا من أى إنسان ، سوى قلة من اللاهوتيين الليبراليين . وبديهى أنه ليس مرادفا لـ « آلية العلم » . فهذا الأخير لا يعدو ، بمعناه الدقيق ، أن يكون بنية النظرية الفيزيائية قبل أينشتاين وقبل رذرفورد ، وقد رفضها علماء الطبيعة ، إن قليلا أو كثيرا ، على أساس أنها لا تفسر كل الوقائع - وليس على الأساس المشكوك فيه والقائل بأنها تجرح الحدوس الشعرية . إن آلية العلم ليست مرادفة لفلسفة قائمة على ذلك العلم ، تؤكد أن علم الطبيعة يستطيع أن يفسر الكون بأكمله ، وأن ما لا سبيل لتفسيره على هذا النحو غير جدير بالاهتمام . ولكنى أجد نفسى ، على أية حال ، فى موقف غريب يلزمنى بالدفاع عن « آلية العلم » الذى ليس صديقا لى ، فى مواجهة عالم مبرز .

أتراه ينبغى علينا أن نفترض أن الفلسفة الآلية معادية أساسا لحدوس النوع الإنسانى الجمالية ؟ من المحقق أن هذا الرأى باعث على الدهشة ، حيث إن بعض أعمال الفن الأدبى تلوح قائمة عليها . ففلسفة روايات توماس هاردى ، كما نجدها ، تلوح قائمة على آلية العلم . وإن لإخالها فلسفة بالغة السوء بالتأكيد ، وأظن أن عمل هاردى كان خليقا بأن يجىء أفضل ، لو أنه كان يعتنق فلسفة أفضل ، أو لا يعتنق أى فلسفة ألبتة ، ولكن ها هى ذى المسألة : ألم يستغل الجبرية فى استخلاص قيمه الجمالية من تأمل عالم لا تهم فيه القيم الجمالية ؟ وثمة شاعر أهم من هاردى هو لوكريتيوس . فنحن لا نستطيع أن ننكر « الحدوس الجمالية » على لوكريتيوس . لقد كان عالمه آليا بما فيه الكفاية ، إن أردنا الحق . ولأنه كان كذلك ، حصل منه لوكريتيوس على القيم الانفعالية المحددة التى حصل عليها . وعلى ذلك فقد يكون لنا أن نقر بأن ثمة تنافرا بين آلية العلم وبعض الحدوس الجمالية ، غير أنه يتعين علينا فى هذه الحالة أن نقول إن كل فلسفة تتنافر مع بعض الحدوس . إن فلسفة الأستاذ إدنجتون الجديدة ، على سبيل المثال ، تتنافر مع بعض حدوس جميع المسيحيين ، خلا أعضاء جمعية الأصدقاء . وفلسفة دانتى ليست بالأرض المثلى التى تبنى منها حدوس وردزورث .

وحتى الآن لم أناقش مصطلح « الحدوس الجمالية » غير أن هذا المصطلح محفوف بالإبهام والغموض . وأظن أن السيد هوايتهد يعنى به تلك الحدوس الشائعة ، إن قليلا أو كثيرا ، بين النوع الإنسانى ، والتى يكون الفنان أرهف متلق لها ، وبدونها لا تكون أمامه مادة لفن عظيم . غير أنه مهما يكن من شأن تعريفنا للمصطلح ، فإن ثمة هوة - وأظنها هوة لا سبيل لاجتيازها - بين حدوس الشعراء ، من حيث هى كذلك ، وأى فلسفة محددة ، أو حتى أى اتجاه فلسفى ، أكثر من سواه . من المحقق أن وجود الفن يتضمن واقعية القيم ، ولكن ذلك لا يفضى بنا إلى أى مكان ، ومن المحقق أنه لا يومىء إلى أى نظرية فلسفية فى القيمة .

ولئن ظللت أفحص كل جملة ، فسيدب إلىّ الملل سريعا ،

ولهذا أنتقل إلى آخر جملة : «وعلى ذلك نحصل من الشعراء على العقيدة القائلة بأن فلسفة الطبيعة لا بد أن تعنى على الأقل بهذه الأفكار الست : التغير ، القيمة ، الموضوعات الأبدية ، البقاء ، الكائن العضوى ، التخلل .»

والسؤال هو : إذا كنا نحصل من الشعراء على كل هذا ، فمن أين حصل الشعراء عليه ؟ خذ التغير والبقاء اللذين يشعر السيد هوايتهد أنه مدين بهما لشلى كل هذا الدين . لقد حصل عليهما شلى - فيما أشك - من المكان الذى حصل عليهما منه كل شخص آخر ، فى نهاية المطاف ، أى أفلاطون . وواقعية الموضوعات الأبدية تلوح لى أقرب إلى أفلاطون منها إلى أن تكون اكتشافا لشلى ، أو كل الشعراء الرومانسيين مجتمعين . لست أنكر احتمال أنه قد كان لشلى حدس جديد بهذه الأشياء ، ولكن أفلاطون هو الذى توصل إليها أولا . ومن الأمور البالغة الصعوبة أيضا أن نحدد موضع هذه الحدوس . فلا بد أنه كان لشلى حدس جالى بأنه ليس ثمة إله . وأن الدين المسيحى كلبة بشعة ، لأنه ما كان ليمكنه أن يتوصل إلى مثل هذا الاعتقاد الحار فى الموضوع ، على أساس من الاستدلال وحده ، (ويبدو أنه من الممكن أن يكون قد قرأ روسو أو فولتير أو حتى جودوين) . وحتى إذا حصلنا على العقيدة موضوع النقاش من الشعراء ، فما كانت بنا حاجة إلى الذهاب إلى الشعراء ، كى نحصل عليها . وإننى أتساءل بصورة عارضة عما إذا كان مفهوم « الكائن العضوى » أساسيا لفلسفة الطبيعة ، على نحو ما يظنه السيد هوايتهد . إننا قد نعثر على اصطلاح أفضل ، يوما ما ، أو حتى نعود إلى أرسطو الذى لم تكن معرفته بما يمثله هذا الاصطلاح أقل من معرفة أى شخص آخر .

وأظن أن السيد هوايتهد ، على أحسن تقدير ، يخلط بين قدرة الشعر على الإقناع ، وبراهين الصدق . إنه ينقل إلى الشعر ، كعالم ، ذلك التصديق الذى يقال إن أجيالا سابقة ، بما فى ذلك الشعراء قد خلعته على العلم .

إن الأستاذ هوايتهد يحذرنا من أن المرء قد يكون واحدا من أعظم أصحاب المنطق الصورى الأحياء ، ومع ذلك يكون عديم الحول تماما فى ميدان لا علم له به . وما كنت ، على أية حال ، لأكرس هذه المساحة ، لا لشىء سوى المتعة الفظة المتمثلة فى مهاجمة رجل مشهور ، وإنما لأنى أعتقد أن نظرية الشعر الكامنة فى فصل هوايتهد نظرية خطرة ، لأننا نستطيع أن نثبت بها ، متى اخترنا أمثلتنا بحصافة ، أى شىء تقريبا نريد إثباته . وأعتقد أيضا - وهذه نقطة متصلة بالموضوع ، وإن كنت لا أستطيع أن أعالجها هنا - أن السيد هوايتهد يخطىء ، لأنه يجهل اللاهوت ، كما يخطىء لأنه لم يفكر فى الشعر بجدية كافية .

والآن فإن من بين الأشخاص الذين فكروا فى الشعر مباشرة - ومن المؤكد أن بعضهم يدين بالكثير للسيد هوايتهد والسيد رسل من ناحية التدريب على المنطق - قد نبع حديثا رأيان شائقان . أحدهما هو رأى السيد مونتجومرى بلجيون فى فصل من كتابه الحديث : « فلسفتنا الراهنة فى الحياة » . تذهب نظريته إلى أن الفنان الأدبى - فهو ليس معنيا بسائر الفنون - إنما هو ما يدعوه « داعية لا مسئول » بمعنى أن كل فنان يصطنع نظرة أو نظرية فى الحياة ، وقد يكون اختياره - إن قليلا أو كثيرا - مبررا أو من قبيل النزوة ، قد يكون ، إن قليلا أو كثيرا ، صائبا ، وقد يكون صادقا أو زائفا : غير أنه يتصادف أن يكون هو الرأى الملائم له ، وهو يستخدمه كمادة لفنه الأدبى . فتأثير العمل الفنى الأدبى يجنح دائما إلى أن يغرى القارىء بتقبل تلك النظرة أو النظرية . ويكون هذا الإغراء مضمرا على الدوام ، بمعنى أن القارىء يوجه دائما إلى الإيمان بشىء ما ، وأن هذه الموافقة تنصيصية - فن التقديم يغرى القارىء : وحتى إذا كان ما أدى به إلى الإيمان به أمرا صائبا ، فإنه يكون قد ضلل إذ جعل مؤمنا به . وهذه النظرية - كما ترى - أقرب إلى أن تكون محزنة ، وبعيدة عن أن تشبه نظرية أفلاطون الذى طرد الشعراء من جمهوريته المثالية ، غير أنها لا هى بالمغربة فى الخيال ، ولا بالتى يسهل تنحيتها .

والنظرية الأخرى هى نظرية السيد آ . أ . ريتشاردز ، كما عبر عنها على وجه الخصوص فى كتابه الحديث « النقد التطبيقى » . يرى السيد ريتشاردز أنه على حين قد يكون من اللازم للشاعر أن يؤمن بشىء ما ، كى يكتب شعره - وإن كان يميل إلى الظن بأن الشاعر خليق بأن يمضى خطوة أبعد إذا هو لم يؤمن بشىء - فإن القارىء المثالى يتذوق الشعر وهو فى حالة ذهنية ليست بالاعتقاد وإنما هى - بالأحرى - تعليق مؤقت للإنكار . فالناقد الأول - كما ترى - خليق بأن يقول إنك ستقدر دانتى تقديرا أعلى ، إذا كنت كاثوليكيا - أو - مناوبة - إنك إذا سحرت بشعر دانتى ، فمن المحتمل أن تصير كاثوليكيا . بينما السيد ريتشاردز - على ما أظن - خليق أن يقول إنه كلما ازدادت معرفتك بما كان دانتى يؤمن به ، أو ، على نحو أدق ، كلما ازدادت معرفتك بفلسفة الحياة التى تقوم عليها قصيدة دانتى - ضاربين صفحا عن مسألة ما كان دانتى نفسه يؤمن بها أو كيف كان ذلك أفضل : غير أنك عندما تكون مستمتعا بقصيدة دانتى إلى أقصى حد كشعر فإنه لا يمكن القول بأنك تؤمن أو تشك أو تنكر فلسفتها المدرسية . وهكذا يجمل بك أن تكون قادرا على أن تتذوق ، كأدب ، كل الأدب ، مهما يكن مكانه أو جنسه أو زمانه .

وليست هاتان النظريتان متضادتين إلى الحد الذى تبدوان عليه

لأول وهلة . فالسيد بلجيون أشد اهتماما بما يحدث فعلا ، ويقول إنك - سواء أدركت ذلك أو لم تدركه - تجنح إلى الإيمان وإلى أن تتأثر بأى كاتب تعجبك صورة التعبير عنده . أما السيد ريتشاردز فأقل اهتماما بالقارىء الفعلى منه بالقارىء المثالى : إنه يقول - من الناحية الفعلية - إن هذا قد يحدث ، غير أنه على قدر ما يحدث يكون رجعك مشوبا ، ويجمل بك ألا تتأثر على هذا النحو ، فمن الممكن ومن الصواب أن تستمتع بالشعر كشعر ، وأنت لا تعدو أن تستخدم فى قراءتك فلسفة المؤلف ، كما كان المؤلف ، لا شعوريا ، يستخدم تلك الفلسفة لكى يكتب الشعر .

وفى ملحوظة تذيل مقالة حديثة نشرتها عن دانتى قمت بمحاولة أولى لنقد كل من هذين الرأيين ، وللعثور على طريق للتوسط بين الحقيقة الكامنة فى كليهما . وهأنذا الآن أقوم بمحاولة جديدة .

إننا نجد ، بادىء ذى بدء ، أنه ما من فن - وعلى وجه التحديد ، وخاصة ، ما من فن أدبى - يمكن أن يوجد فى فراغ . فنحن ، من الناحية العملية ، مخلوقات ذات اهتمامات متنوعة ، ولا يوجد فى الكثير من اهتماماتنا العادية اتساق واضح . اقرأ ، على سبيل المثال ، المعلومات التى أدلت بها الشخصيات المذكورة فى كتاب « من هم ؟ » والتى تنازلت بأن تملأ خانة الاستمارة الخاصة بـ « وسائل الترويح عن النفس » . ليست هناك صلة واضحة ، إذا ولفنا عينة ، بين تربية القطط الفارسية الفائزة والاشتراك فى مسابقات البحوث المصغرة . إن هذا حد متطرف من السلم . ولكننا - من ناحية أخرى - نجنح - فيما أثق - إلى التوحيد بين اهتماماتنا . فافتراض أن أى امرىء لا يميل إلا إلى أحسن شعر ، وأنه يميل إلى كل الشعر الجيد بدرجة متساوية ، وأنه يميل إلى كل شعر يليه فى الجودة كما ينبغى أن يمال إلى شعر تال له فى الجودة ، وهكذا ، إلى أن يمقت كل الشعر الردىء بدرجة متساوية ، إنما هو افتراض ليس إلا . فلست إخال أنه قد كان هناك فى يوم من الأيام ، أو أنه سيكون ، ناقد لأى فن ، يكون تذوقه ملكة منفصلة ، حصيفة تماما ومنفصلة كلية عن اهتماماته الأخرى وأهوائه الخاصة : ولئن وجد ، أو كان موجودا ، أو سيوجد ، فإنه يكون قد كان ، أو هو ، أو سيكون شخصا مملا ليس لديه ألبتة ما يقال . ومع ذلك نجد ، من ناحية أخرى ، أنه ليس ثمة محلل أسوأ ، ولا ناقد أعقم ، من ذلك الذى رفض كل معايير موضوعية لكى يروى لنا أوجاعه الخاصة . إن « الرحلة بين الآيات الفنية » هى ، فيما أعتقد ، العبارة التى استخدمها أناتول فرانس فى وصف نقده الخاص ، مضمرا بذلك أنه لا يعدو أن يكون سجلا لمشاعره الخاصة - ومع ذلك فإن فى العبارة ذاتها إقرارا بأن الآيات الفنية كانت موجودة كآيات فنية ، وذلك قبل أن تبدأ الرحلة .

غير أن هذه المفارقة الظاهرة - هذه الحاجة إلى التصويب إلى شىء كى نفعل شيئا غيره - وهذا الإنجيل الواضح للنفاق ، أو خداع الذات ، صائب لأنه يرتكز على طبيعة النفس الإنسانية ، يجسد حاجتها وتوقها إلى الكمال والوحدة . فنحن نجنح ، فيما أظن ، إلى تنظيم أذواقنا فى مختلف الفنون على شكل كل ، ونرمى فى النهاية إلى نظرية فى الحياة أو نظرة إلى الحياة ، وعلى قدر ما نكون واعين نرمى إلى أن ننتهى باستمتاعنا بالفنون إلى فلسفة ، وبفلسفتنا إلى دين - على نحو نجد معه أن ما هو شخصى وخاص بالذات يندمج ويكتمل بما هو لا شخصى وعام . إنه لا يلغى وإنما يثرى ويتسع وينمو ويقترب أكثر من ذاته بكونه شيئا غير ذاته .

ليس هناك ، فى رأيى ، متذوق واحد للشعر ، وإنما سلسلة من المتذوقين . ومن أخطاء النظرية النقدية - فيما أظن - أن نتصور شاعرا واحدا مفترضا من ناحية ، وقارئا واحدا مفترضا من ناحية أخرى . على أن ذلك ربما كان خطأ أقل خطورة من ألا تكون لدينا فروض أساسا . والنقطة التى أريد التعبير عنها هى أن الدوافع المشروعة للشاعر ، وكذلك الاستجابات المشروعة للقارىء ، تتفاوت إلى حد كبير ، وإن كان ثمة ترتيب ممكن لهذه التنوعات . وفى سلسلتى ، دعونا نضع السيد بلجيون عند أحد أطراف السلم ، والسيد ريتشاردز عند الطرف الآخر . فأحد الحدين هو أن تميل إلى الشعر لا لشىء إلا لما يقوله : أى أن تميل إليه لا لشىء إلا لأنه ينطق بمعتقداتك الخاصة أو تحيزاتك - ومعنى هذا ، بطبيعة الحال ، ألا تكترث ألبتة لـ « شعر » الشعر . والحد الآخر هو أن تميل إلى الشعر لأن الشاعر قد عالج مادته إلى أن صارت فنا كاملا ، ومعنى هذا ألا نكترث للمادة وأن نعزل استمتاعنا بالشعر عن الحياة . إن الحد الأول ليس استمتاعا بالشعر ألبتة ، والحد الآخر استمتاع بتجريد لا نعدو أن ندعوه شعرا . غير أنه ، بين هذين الحدين ، تقع سلسلة متصلة من التذوقات ، لكل منها صحته المحدودة .

وصحة هذه السلسلة من التذوقات ، إنما يؤكدها فحصنا لدوافع مختلف الشعراء . بوسعنا ، تسهيلا للأمور ، أن نقابل بين ثلاثة أنماط مختلفة . فهناك الشاعر الفلسفى ، مثل لوكريتيوس ودانتى ، الذى يتقبل إحدى فلسفات الحياة - إذا جاز لنا أن نقول ذلك - مقدما ويقيم قصيدته على فكرة واحدة . وهناك الشاعر - مثل شكسبير أو ربما سوفوكليس - الذى يتقبل الأفكار الجارية ويستخدمها ، ولكن مسألة الاعتقاد تكون فى عمله أشد إرباكا وروغانا . وأخيرا فهناك نمط آخر - يمكن أن نعد جوته نموذجا له - لا هو بالذى يتقبل تماما نظرة معينة إلى الكل ، ولا هو بالذى لا يعدو أن ينظر إلى وجهات النظر فى الحياة لكى يصنع منها شعرا ، وإنما يجمع فى ذاته ، إن قليلا أو كثيرا ،

بين وظيفتى الفيلسوف والشاعر - أو ربما ذكرنا بليك ، فهؤلاء شعراء لهم أفكارهم الخاصة ، وهم يؤمنون بها على نحو مؤكد .

وبعض الشعراء من نمط مختلط إلى الحد الذى يتعذر علينا معه أن نعرف إلى أى مدى يكتبون شعرهم بدافع مما يؤمنون به ، وإلى أى مدى لا يؤمنون بالشىء إلا لأنهم يرون أنهم يستطيعون أن يصنعوا منه شعرا . ولئن كنت على حق فى السماح للشاعر الحق بهذه السلسلة من الدوافع الممكنة (وبسلسلة مماثلة لقارىء الشعر الحق) فإن نظريات السيد بلجيون والسيد ريتشاردز ينبغى أن تعدل تعديلا كبيرا . ذلك أن «الدعاية اللامسئولة» تكون أحيانا أقل اتساما باللامسئولية ، وأحيانا أقل اتساما بطابع الدعاية . إن لوكريتيوس ، ودانتى ، على سبيل المثال ، هما ما يدعوه السيد بلجيون بالدعاة ، يقينا ، غير أنهما داعيتان واعيان ومسئولان ، على نحو خاص : وحسبك أن تقرأ ما يقوله دانتى فى «الوليمة» Convivio وفى رسالته إلى كان - جراند لكى تفهم الهدف الذى كان يتغياه .

كان ملتون أيضا داعية متعمدا غير أنه ينبغى علينا أن نسلم هنا بوجود اختلاف آخر . إن فلسفتى لوكريتيوس ودانتى - مهما يكن من اختلاف إحداهما عن الأخرى - ما زالتا قادرتين على التأثير فى الإنسانية . ولكنى لا أستطيع أن أتخيل أى قارىء اليوم يتأثر بملتون فى آرائه اللاهوتية . وعلة ذلك ، فيما أظن ، هى أن كلا من لوكريتيوس ودانتى يلخصان فى شعر عظيم ويعيدان تقرير رأيين مركزيين فى تاريخ عقلية الرجل الغربى ، على حين لا يعدو ملتون ، فى شعره العظيم ، أن يعيد تقرير رأى كان إلى حد كبير من ابتكاره الخاص ، أو توليفه الخاص ، ويمثل هرطقة متطرفة ، أحييت فى ذهنه هو . وفى ملتون يسهل كثيرا فصل عظمة الشعر عن المفكر - مهما يكن من جديته - الكامن وراء ذلك الشعر . وعلى ذلك فإن ملتون أقرب إلى الإدراك من وجهة نظر رتشاردز ، لأننا حين نقرأ ملتون ننتشى - فيما أظن - بشعره الفخيم دون أن نجد مايغرينا بالإيمان بفلسفته أو لاهوته . وعلى ذلك فإننا حين نبحث ما إذا كان الفنان الأدبى داعية لا مسئولا أو لم يكن ، يتعين علينا أن ندخل فى الاعتبار كلا من تنوعات الابتكار وتنوعات التأثير عبر الزمن . وأشعر بأنه ربما كان لملتون ، فى فترة من الفترات ، مثل هذا التأثير القوى الذى أشعر بأنه يمكن أن يكون للوكريتيوس ودانتى فى أى وقت - ولكنى لا أعتقد أن له هذا التأثير الآن . عموما نجد أن عنصر الدعاية ، فى التأثير الفعلى لأى قطعة من الكتابة علينا ، يعتمد إما على دوام العقيدة أو على قربها منا زمنيا . ذلك أن تأثير كتاب من نوع «طريق كل البشر» على الجيل التالى لبتلر مباشرة ، كان - فيما أثق - هو التأثير الذى يريده إلى حد كبير ، أما تأثيره على الجيل التالى فلم يكن التأثير نفسه البتة .

وربما استنتجتم أنه يتعين علينا الانتهاء إلى أنه من المتعذر أن نستمتع (أو نحكم على) العمل الفنى من حيث هو كذلك إلا بعد أن ينقضى وقت كاف لجعل عقائده أمرا عفى عليه الزمن : بحيث لا نعدو أن نفحصها ونتقبلها ، كما يريدنا السيد ريتشاردز أن نفعل : بمعنى أن ننتظر مائة عام ، حتى نعرف مدى جودة أى قطعة من الأدب . وثمة أسباب كثيرة تجعل هذا الحل البسيط غير مجد ، من بينها أنه عندما يكون أحد الكتاب شديد البعد عنا ، من حيث الزمان أو السلالة ، إلى الحد الذى لا نعرف معه شيئا عن مادته ولا نستطيع أن نفهم معتقداته البتة ، لا يمكننا تذوق عمله كشعر . فلكى نستمتع بهوميروس كشعر ، نحتاج إلى ما هو أكبر كثيرا من معجم يونانى وعلم الصرف اليونانى وبناء الجمل . وكلما تشربنا بحياة قدامى الإغريق ، وحاولنا أن نعيد خلق عالمهم تخيليا ، أمكننا أن نفهم ونستمتع بشعر ذلك العالم على نحو أفضل . وثمة سبب آخر هو أن الزمن - للأسف - لا يجلب الحياد بالضرورة . فهو قد لا يعدو أن يحل محل مجموعة التحيزات المؤيدة للشاعر مجموعة أخرى معادية له . وإنه لمن الشائق أن تقرأ تعليقات طلبة السيد رتشاردز ، كما ترد فى كتاب «النقد التطبيقى» ، على سوناتة دون العظيمة «لدى أركان العالم الدائرى المتخيلة . . . » . إن بعض سوء الفهم لا يرجع - فيما أعتقد - إلى الجهل بلاهوت عصر دون ، قدر ما يرجع إلى تقبل هؤلاء الطلاب - تقبلا يتفاوت فى الوعى ، إن قليلا أو كثيرا - مجموعة أخرى من المعتقدات ، جارية فى عصرنا .

دعوت لوكريتيوس ودانتى دعاة مسئولين . غير أن ثمة بعض شعراء يرهقنا أن ننظر إليهم على أنهم دعاة على الإطلاق . خذ شكسبير . إنه لا يشرح قط - مثلما يشرح دانتى - نسقا فلسفيا محددا ، وإن لعلى ذكر من أن محاولات كثيرة قد بذلت وستبذل لكى تشرح ، فى نثر واضح ، نظرية الحياة التى يظن أن شكسبير كان يعتنقها وأن أى عدد من وجهات النظر فى الحياة قد استخلص من شكسبير . لست أقول إن مثل هذه المحاولات غير مشروعة أو عقيمة تماما فالميل إلى التفلسف حول شكسبير طبيعى كالميل إلى التفلسف حول العالم ذاته . وكل ماقى الأمر هو أن فلسفة شكسبير بالغة الاختلاف عن فلسفة دانتى ، فهى حقيقة تشترك فى الكثير مع فلسفة بيتهوفن مثلا . ومعنى هذا أن من يحبون بيتهوفن يجدون فى موسيقاه شيئا ندعوه معناها رغم أننا لا نستطيع أن نحصره فى نطاق الكلمات ، غير أن هذا المعنى هو الذى يدخلها ، على نحو ما ، فى حياتنا بأكملها ، ويجعل منها تدريبا وجدانيا ونظاما ، لا مجرد تقدير للبراعة . ومن المحقق أن شكسبير يؤثر فينا ، غير أنه لما كان يؤثر فى كل إنسان بحسب تربيته ومزاجه وحساسيته ، ولما كنا لا نملك مفتاحا لفهم العلاقة بين تأثير شكسبير على أى ذهن وما كان شكسبير يعنيه حقيقة ،

فإنه لمن الإغراق فى الخيال ، تقريبا ، أن ندعوه دعاية .

وحينما نصل إلى معلمى السيد هوايتهد - شلى ووردزورث - نجد ، مرة أخرى ، أن الموقف مختلف . فنحن إذا حكمنا عليهما من واقع تأثيرهما على السيد هوايتهد ، لتعين علينا يقينا أن ندعوهما دعاة لامسئولين . بيد أن شكوكى تتجه إلى أن تأثيرهما على عقل كعقل السيد هوايتهد يسير فى معدل مباشر مع غموض أفكارهما ، أو مع الحقيقة الماثلة فى أنهما يحملان أشياء معينة ، على محمل التسليم ، بدلا من أن يشرحاها . إن المسيحى المستقيم ، على سبيل المثال ، لا يكاد يكون من المحتمل أن ينظر إلى دانتى على أنه يثبت المسيحية ، والمادى المستقيم لا يكاد يكون من المحتمل أن يذكر لوكريتيوس على أنه برهان على المادية أو الذرية . فالذى سيجده فى دانتى أو فى لوكريتيوس إنما هو الحرمة الجمالية : أى التبرير الجزئى لهذه النظرة إلى الحياة من جانب الفن الذى ولدته . ولا ريب فى أننا جميعا نتأثر تأثرا قويا بالحرمة الجمالية ، وأن أى طريق أو نظرة إلى الحياة تولد فنا عظيما تكون ، فى نظرنا ، أكثر إقناعا من نظرة تولد فنا أدنى ، أو لا تولد أى فن . ومن ناحية أخرى ، لا أعتقد أن مسيحيا يستطيع أن يتذوق فنا بوذيا تمام التذوق ، أو العكس .

بيد أن السيد هوايتهد - فيما أشك - لم يكن يستخدم الحرمة الجمالية بهذا المعنى الذى أعده مشروعا . فأنت لا تستطيع أن تحصل عليها بأن تذهب إلى الشعراء من أجل الحكم أو الأقوال الوجيزة أو بأن تنسب إليهم إلهاما من نوع هاتف دلف . وكل ما تستطيعه هو أن تقول : إن هذا الشاعر أو ذاك قد استخدم هذه الأفكار لكى يصنع شعرا ، ومن ثم فقد بين أن هذه الأفكار تستطيع أن تولد ، وتولد فعلا ، قيما معينة ، وعلى ذلك تكون هذه الأفكار صحيحة لا فى نظرية فحسب ، وإنما يمكن أيضا أن تندمج فى الحياة من خلال الفن . غير أنه لكى نفعل هذا ، نجد أنفسنا ملزمين بأن نقيم أولا فن شلى أو وردزورث . ما مدى اكتمال الفلسفة التى يستخدمها الشاعر وما مدى ذكائها وحسن فهمه لها ؟ وإلى أى مدى حققها شعريا ؟ من أين حصل عليها وكم من الحياة تغطى ؟ مثل هذه الأسئلة ينبغى أن نطرحها أولا . وما يثبته الشعر عن أى فلسفة لا يعدو أن يكون إمكان عيشها - ذلك أن الحياة تشمل كلا من الفلسفة والفن .

بيد أننا قد نتساءل : هل لعظمة الفلسفة وشمولها أى علاقة فعلية أو نظرية بعظمة الشعر ؟ إننا من الناحية الفعلية قد نجد شاعرا يضفى على فلسفة أدنى ، صحة أكبر ، وذلك بإدراكه لها فى الفن الأدبى على نحو أكثر اكتمالا واقتدارا ، وقد نجد شاعرا آخر يستخدم فلسفة أفضل ويحققها على نحو أقل إقناعا . ومع ذلك فنحن لا نشك فى أن «أصدق» الفلسفات هى خير مادة لأعظم الشعر ، بحيث يتعين علينا أن نقيم الشاعر فى نهاية المطاف بكل من الفلسفة التى يحققها فى شعره واكتمال هذا التحقيق وكفايته . ذلك أن الشعر - وأنا هنا ، وحتى هذا الحد ، متفق مع السيد رتشاردز - ليس تأكيدا لأن هذا الشىء أو ذاك صادق ، وإنما جعل ذلك الصدق أكثر واقعية فى نظرنا ، أنه خلق لتجسيد محسوس ، وتحويل للكلمة إلى جسد ، وذلك إذا تذكرنا أنه توجد ، بالنسبة للشعر ، خصائص متنوعة للكلمة وخصائص متنوعة للجسد . بديهى ، كما قلت ، أنه من اللازم ، فى بعض أنواع الشعر ، أن يؤمن الشاعر ذاته بالفلسفة التى يستخدمها ، ومهما يكن من أمر ، فلست أود أن أؤكد أهمية الفلسفة أكثر مما ينبغى ، أو أن أتحدث عنها كما لو كانت المادة الوحيدة . فما نجده عندما نقرأ لوكريتيوس أو دانتى هو أن الشاعر قد حقق انصهارا بين تلك الفلسفة ومشاعره الطبيعية بحيث تغدو الفلسفة واقعية ، بينما تكتسب المشاعر علوا وعمقا وعزة .

وينبغى أن نتذكر أن جزءا من فائدة الشعر بالنسبة للكائنات الإنسانية شبيه بفائدة الفلسفة لها . فنحن عندما ندرس الفلسفة ، كنسق متمدين ، لا نفعل ذلك فقط من أجل التقاط فلسفة نعتنقها باعتبارها «صادقة» ، أو من أجل توليف فلسفة خاصة بنا ، من كل الفلسفات . إننا ندرسها إلى حد كبير لأنها تدربنا على اصطناع الأفكار أو مراودتها ، ومن أجل توسيع الذهن وتدريبه اللذين نحصل عليهما من محاولتنا النفاذ إلى فكر إنسان ما ، والتفكير فيه على نحو ما فعل ، ثم الانتقال من تلك الخبرة إلى خبرة أخرى . فقط بتدريب الفهم دون اعتقاد - على قدر ما يمكننا ذلك - يسعنا أن نصل - بوعى كامل - إلى نقطة نؤمن عندها ونفهم . والأمر شبيه بذلك فى خبرتنا بالشعر . فنحن ، مثاليا ، نرمى إلى أن نطمئن إلى شعر يحقق شعريا ما نؤمن به ، غير أننا لانتصل بالشعر إلا إذا أمكننا الدخول والخروج بحرية ، فى عوالم الخلق الشعرى المتنوعة ، ونحن نجد ، من الناحية العلمية ، أن أحكامنا الأدبية قابلة دائما لأن تخطىء ، لأننا نجنح حتما إلى المبالغة فى قيمة الشعر الذى يجسد نظرة إلى الحياة يسعنا أن نفهمها ونتقبلها ، غير أنه لا حق لنا - فى الواقع - فى مدح هذا الشعر إلى هذا الحد ، إذا نحن لم نقم أيضا بجهد دخول عوالم الشعر الأخرى الغريبة عنا . ليس بمستطاع الشعر أن يثبت أن أى شىء صادق ، وإنما قصاراه أن يخلق تنوعا من الكليات المؤلفة من مكونات ذهنية ووجدانية ، تبرر الوجدان بالفكر ، والفكر بالوجدان . إنه يثبت على نحو متتابع - أو يخفق فى أن يثبت - أن عوالم معينة من الفكر والشعور ممكنة . وهو يضفى حرمة ذهنية على الشعور ، وحرمة جمالية على الفكر .

الدين والأدب (١٩٣٥)

مقالة له أسهم بها فى تحرير كتاب عنوانه الإيمان الذى يضىء (١٩٣٥).

إن ما سأقوله إنما يؤيد – إلى حد كبير – الأقضية الآتية : ينبغى أن يكمل النقد الأدبى نقد منبثق من موقف خلقى ولاهوتى محدد ، فعلى قدر ما يكون فى أى عصر من العصور اتفاق عام على أمور خلقية ولاهوتية يستطيع النقد الأدبى أن يكون ذا كيان . وفى عصور كعصورنا حيث لا يتوافر مثل هذا الاتفاق يغدو القراء المسيحيون أشد حاجة إلى فحص قراءاتهم ، لاسيما ماكان منها من صنع الخيال ، بمعايير خلقية ولاهوتية صريحة . فـ «عظمة» الأدب لا يمكن أن تتقرر بالمعايير الأدبية وحدها وإن لزم علينا أن نتذكر أن المعايير الأدبية وحدها هى التى تستطيع أن تقرر ما إذا كان هذا الشىء أدباً أو لم يكن(*) .

لقد افترضنا ضمنا – لبضعة قرون خلت – أنه «لا» علاقة بين الأدب واللاهوت . ولكن هذا لا ينفى أن الأدب (وأعنى مرة أخرى أعمال الخيال قبل سواها) قد كان ، وما يزال ، وربما يظل دائما ، يقوم ببعض المعايير الخلقية . غير أن الأحكام الخلقية على الأعمال الأدبية لا تصدر إلا عن القاعدة الخلقية التى يرتضيها كل جيل وهل هى متمشية مع تلك القاعدة أولا . ففى عصر يرتضى بعض اللاهوت المسيحى الدقيق قد تغدو القاعدة العامة أرثوذكسية عن جدارة وإن كانت العقيدة العامة التى فى مثل هذه الفترات قد تمجد أمثال هذه المفاهيم «الشرف» «المجد» أو «الانتقام» إلى الحد الذى لا تحتمله المسيحية على الإطلاق . أما حين تغدو القاعدة العامة منفصلة عن خلفيتها اللاهوتية وتغدو على ذلك مسألة عادة أكثر فأكثر ، عند ذلك تتعرض القاعدة للتحيز والتغير معا . وفى مثل هذه الفترات تغدو الأخلاقيات معرضة لأن تتغير بواسطة الأدب إلى الحد الذى نجد معه عند التطبيق أن «ما يلقى المعارضة» فى الأدب لا يعدو أن يكون ما لم يألفه جيله الراهن ، فمن الشائع أن مايصدم جيلا يرتضيه الجيل التالى بغاية الهدوء . وهذه القابلية للتغير فى المعايير الأخلاقية تحيا أحياناً بالرضاء إذ تتخذ دليلا على قابلية الإنسانية للكمال بينما هى لا تعدو أن تكون دليلا على ما فى الأحكام الخلقية للناس من أصول لا ضرورة لها .

لست أعنى هنا الأدب الدينى وإنما تطبيق ديننا على نقد أى أدب من الآداب . وعلى أية حال فقد يكون من الخير لنا بالمثل أن نميز بين ما أعده ثلاثة معان يمكن أن نتحدث بها عن «الأدب الدينى» . فالأول هو ما نعنيه حين نقول إن هذا «أدب دينى» مثلما نتحدث عن «أدب تاريخى» أو «أدب علمى» . أعنى أنه فى مقدورنا أن نعالج الترجمة المعتمدة للكتاب المقدس أو كتابات جرمى تيلور على أنها من الأدب مثلما نعالج الكتابات التاريخية لكلارندون وجيبون (أعظم مؤرخينا الإنجليز) على أنها من الأدب أو مثلما نعالج كتابى (المنطق) لبرادلى أو (التاريخ الطبيعى) لبوفون . فقد كان لكل كاتب من هؤلاء الكتاب (إلى جانب هدفه الدينى أو التاريخى أو الفلسفى) من الملكة اللغوية ما يجعل قراءته أمراً محببا لكل من يمكنه الاستمتاع بأسلوب أجهدت كتابته ولو لم يعنه الأهداف التى كان هؤلاء الكتاب يتغيونها . وإنى لأضيف أنه على الرغم من أن العمل العلمى أو التاريخى أو اللاهوتى أو الفلسفى – والذى هو أدب أيضاً – قد يحال على المعاش على اعتبار أنه يمكن أن يكون أى شىء إلا أدباً ، فإنه من المحتمل لمثل هذا العمل ألا يكون أدبا ما لم تكن له قيمة علمية أو غيرها فى عصره . فبينما أعترف بشرعية مثل هذا التذوق ترانى أقوى شعورا بعيوبه : فالذين يستمتعون بهذه الكتابات من أجل قيمتها الأدبية «وحدها» إنما هم طفيليون بالضرورة ونحن نعلم أن الطفيليين عندما يزداد عددهم أكثر من اللازم يغدون أوبئة .

وإنه لفى مقدورى أن أنفجر غاضباً من رجال الدين الذين انتشوا بالكتاب المقدس كعمل أدبى «وبالكتاب المقدس» كـ «أسمى آثار النثر الإنجليزى» . فالذين يتحدثون عن الكتاب المقدس باعتباره «أثراً من آثار النثر الإنجليزى» لا يزيدون عن الإعجاب به باعتباره أثرا فوق قبر المسيحية . على أنه ينبغى على أن أجتنب الدروب الفرعية فى حديثى فحسبى أن أقول : إنه كما أن كتابات كلارندون أو جيبون أو بوفون أو برادلى كانت بحيث يقل حظها من القيمة الأدبية لو كانت خالية من المعنى باعتبارها

* كمثال للنقد الأدبى الذى يكتسب دلالة أكبر بفضل اهتماماته اللاهوتية ، أود أن أوجه النظر إلى كتاب تيودور هيكر : «فرجيل» (شيد آند وارد) .

تاريخا وعلماً وفلسفة . وعلى نحو مماثل كان للكتاب المقدس تأثير «أدبى» على الأدب الإنجليزى «لا» لأنه عد أدباً وإنما لأنه عد سجل كلمة الله . ولعلّ الحقيقة الماثلة فى أن رجال الأدب يتحدثون عنه الآن باعتباره «أدبا» تشير إلى «نهاية» ماله من تأثير «أدبى» .

وثانى ضروب الصلة بين الدين والأدب تتمثل فيما يسمى الشعر «الدينى» أو التعبدى» . والآن ما الموقف المألوف الذى يتخذه عاشق الشعر (وأعنى به المستمتع والمتذوق الحقيقى للشعر لأول مرة وليس ذلك الذى يقلد الآخرين فى الإعجاب بما أعجبهم) من هذا القسم من الشعر ؟ أعتقد أن الإجابة كلها إنما تكمن فى تسميته إياه «قسما» . فهو يعتقد – وإن لم يكن ذلك صراحة على الدوام – أنك حين تصف شعرا بأنه «دينى» فإنك إنما تشير إلى حدود غاية فى الوضوح . ذلك أن «الشعر الدينى» عند غالبية محبى الشعر إنما هو لون من ألوان الشعر «الأقل مرتبة» : فليس الشاعر الدينى شاعراً يعالج مادة الشعر كلها بروح دينية وإنما هو شاعر يعالج جزءا محدوداً من هذه المادة ، وهو شاعر يترك ما يعتبره الناس عواطفهم الرئيسية وبذلك يقر بجهله بها . وإخال أن هذا هو الاتجاه الحقيقى لغالبية محبى الشعر بإزاء شعراء من مثل فون أو ساوثول أو كراشو أو جورج هربرت أو جيرارد هوبكنز .

وبالاضافة إلى ذلك فإننى على استعداد لأن أعترف – إلى حد ما – بأن هؤلاء النقاد على حق . فثمة لون من الشعر – من نماذجه أغلب إنتاج هؤلاء الشعراء الذين ذكرتهم – هو نتاج معرفة دينية خاصة قد تتوافر دون المعرفة العامة التى نتوقعها من كبار الشعراء . فعند بعض الشعراء – أو فى بعض أعمالهم – قد تكون هذه المعرفة العامة متوافرة ولكن الخطوات التمهيدية التى تمثلها قد تكبح فلا يمثلون إلا النتاج الختامى . وقد يكون من العسير غاية العسر أن نميز بين هذه الخطوات وبين تلك التى تمثل فيها العبقرية الدينية أو المقدسة المعرفة «الخاصة» والمحدودة . فأنا لا أدعى أن فون أو ساوثول أو جورج هربرت أو هوبكنز شعراء كبار(*) . وإنى لأشعر فى ثقة أن أول ثلاثة منهم على الأقل إنما هم شعراء هذه المعرفة المحدودة . فهم ليسوا شعراء دينيين عظاما بالمعنى الذى كان عليه دانتى أو كورنى أو راسين . لأن دانتى وكورنى وراسين شعراء دينيون عظام حتى فى مسرحياتهم التى لا تمس الموضوعات المسيحية . وفون وساوثول وجورج هربرت وهوبكنز ليسوا عظاما حتى بالمعنى الذى نقول به إن فيون وبودلير – برغم كل نقائصهما وانحرافاتهما – شاعران مسيحيان . فمنذ عصر تشوسر اقتصر الشعر المسيحى (بالمعنى الذى سوف أرمى إليه) فى انجلترا على الشعراء الأقل مرتبة وحدهم .

وأنا أكرر أنى عندما أدرس الدين والأدب فإنى لا أتحدث عن هذين الأمرين إلا لكى أوضح أنى لست معنيا ، فى المحل الأول ، بالأدب الدينى . وإنما أنا معنى بما ينبغى أن تكون عليه العلاقة بين الدين والأدب كله . وعلى ذلك فإنه يمكننا أن نمر بالنوع الثالث من «الأدب الدينى» مرورا سريعاً . وأنا أعنى به تلك الأعمال الأدبية التى ينتجها رجال يرغبون بإخلاص فى تأييد قضية الدين : وهو ما يمكن أن يقع تحت عنوان الدعاية . إن فى ذهنى ، بطبيعة الحال ، قصصا ممتعة من قبيل «الرجل الذى كان الخميس» و «الأب براون» للسيد تشسترتون . فليس ثمة من تعجبه هذه الأعمال ويستمتع بها أكثر منى . وكل ما أريد أن ألاحظه هو أنه عندما يرمى إلى تحقيق هذه الغاية نفسها بواسطة أشخاص متحمسين أقل موهبة من السيد تشسترتون ، فإن التأثير الناتج يكون سلبياً . غير أن النقطة التى أريد إبرازها هى أن مثل هذه الكتابات لا تدخل فى أى دراسة جادة لعلاقة الدين بالأدب : لأنها عمليات واعية فى عالم يفترض فيه أن الدين والأدب ليسا أمرين متصلين . إن ما أريده إنما هو أدب يكون مسيحياً على نحو لا شعورى ، أكثر مما هو متعمد ومتسم بالتحدى : ذلك أن عمل السيد تشسترتون يستمد دلالته من كونه يظهر فى عالم ليس ، على وجه التأكيد ، مسيحياً .

وإنى لعلى اقتناع بأننا لا ندرك كيف أننا نفصل فصلا كاملا ، يعوزه العقل ، بين أحكامنا الأدبية وأحكامنا الدينية . ولو كان من الممكن أن نفصل بينهما فصلا تاما ، لربما ما أهمنا الأمر : ولكن الفصل بينهما ليس ، ولا يمكن أن يكون ، كاملا . وإذا نحن مثلنا للأدب بالرواية – لأن الرواية هى الشكل الذى يؤثر به الأدب على أكبر عدد من الناس – فسنلاحظ هذا الإضفاء التدريجى للطابع الدنيوى على الأدب أثناء الثلاثمائة عام الماضية على الأقل . لقد كانت لبنيان ، ولديفو إلى حد ما ، أغراض خلقية : فأولهما فوق متناول الشبهات ، ولكن ثانيهما ليس بمنجاة منها . ومنذ ديفو استمر إضفاء الطابع الدنيوى على الرواية ، وكان هناك ثمة مراحل ثلاث . ففى المرحلة الأولى اعتبرت الرواية العقيدة ، فى صورتها فى ذلك العصر ، أمراً مسلماً به ، وحذفتها من الصورة التى رسمتها للحياة . وإن فيلدنج وديكنز

(*) لاحظ أنه فى حديث ألقى بسوانسى بعد ذلك ببضع سنوات (وقد نشر فى مجلة ذا ولش ريفيو ، تحت عنوان «ما الشعر الأقل مرتبة ؟» أوردت رأيا مؤداه أن هربرت شاعر كبير ، وليس شاعرا أقل مرتبة . وإنى لأتفق مع هذا الرأى الأخير . (١٩٤٩) .

وثاكرى ينتمون إلى هذه المرحلة . وفى المرحلة الثانية شكت الرواية فى العقيدة ، واهتمت بها ، وصارعتها . وإلى هذه المرحلة ينتمى جورج إليوت وجورج ميرديث وتوماس هاردى . أما المرحلة الثالثة ، وهى التى نعيش فيها ، فيكاد ينتمى إليها جميع الروائيين المعاصرين باستثناء السيد جيمز جويس . إنها مرحلة الذين لم يسمعوا قط باسم العقيدة المسيحية إلا على أنها مفارقة تاريخية .

والآن ، أترى الناس عموما يعتنقون رأيا محددا - دينيا أو معاديا للدين - وهل تراهم يقرؤن الروايات أو الشعر ، بقسم منفصل من أذهانهم ؟ إن الأرض المشتركة بين الدين والقصة هى السلوك ، فديننا يفرض أخلاقنا وأحكامنا ونقداتنا لأنفسنا وسلوكنا نحو رفاقنا فى البشرية . إن القصة التى نقرؤها تؤثر فى سلوكنا نحو رفاقنا فى البشرية ، وتؤثر فى نماذجنا عن أنفسنا . فنحن عندما نقرأ عن كائنات إنسانية تتصرف بطرق معينة ، بموافقة المؤلف ، الذى يمنح بركته لهذا السلوك بموقفه من نتيجة السلوك الذى رتبه هو نفسه ، يمكن أن نتأثر بحيث نتصرف على هذا النحو نفسه(*) . وعندما يكون الروائى المعاصر فردا يفكر لنفسه فى عزلته ، فقد يكون لديه شىء مهم يقدمه لمن هم قادرون على تلقيه . إن من هو بمفرده قد يتحدث إلى الفرد ، ولكن أغلبية الروائيين أشخاص منساقون مع التيار ، وغاية الأمر أنهم منساقون أسرع قليلا . إنهم يملكون بعض الحساسية ولكن حظهم من الذكاء ضئيل .

إنه لينتظر منا أن نكون واسعى الأفق فى الأدب ، وأن ننحى جانبا التحيز أو العقيدة ، وأن ننظر إلى القصة على أنها قصة ، وإلى الدراما على أنها دراما . وإنى لضئيل الحظ من التعاطف مع ما يدعى على نحو تعوزه الدقة «الرقابة» فى هذا البلد ، مع ما هو أعصى على أن يتمشى معه من الرقابة الرسمية ، لأنه يمثل آراء أفراد فى ديمقراطية غير مسئولة . ويرجع هذا جزئيا إلى أنها كثيرا ما تمنع الكتب التى لا ينبغى منعها ، وجزئيا إلى أنها ليست أفعل كثيرا من (قانون) حظر المشروبات الكحولية ، وجزئيا إلى أنها إحدى مظاهر الرغبة فى جعل رقابة الدولة تحل محل التأثير المنزلى الحكيم ، وكليا إلى أنها لا تعمل إلا على أساس العرف والعادة ، وليس على أساس مبادىء لاهوتية وأخلاقية مقررة . وهى - عرضا - تمنح الناس إحساسا زائفا بالطمأنينة ، لأنها تفضى بهم إلى الاعتقاد بأن الكتب التى ليست ممنوعة إنما هى كتب لا ضرر منها . أما أن يكون هناك شىء اسمه كتاب بلا ضرر ، فذاك ما لست منه على يقين ، ولكن من المحتمل جدا أن تكون هناك كتب بالغة الإملال إلى الحد الذى يجعلها عاجزة عن إيذاء أحد . غير أنه من المؤكد أن الكتاب لا يغدو بلا ضرر لمجرد أنه ليس هناك من آذاه شعوريا . ولئن وضعنا كقراء معتقداتنا الدينية والخلقية فى ناحية ، وحملنا قراءاتنا على سبيل التسلية وحدها ، أو على مستوى أعلى من أجل المتعة الجمالية ، فإنى لخليق بأن أبين أن المؤلف - مهما تكن نواياه الواعية عند الكتابة - لا يعترف ، من الناحية الفعلية ، بمثل هذه التفرقات .

إن مؤلف العمل التخيلى يحاول أن يؤثر فى كياننا بأكمله ، من حيث نحن بشر ، سواء كان يعى ذلك أو لا يعيه ، ونحن نتأثر به كبشر ، سواء انتوينا ذلك أو لم ننتوه . وإخال أن كل شىء نأكله له تأثير ما علينا ، غير مجرد متعة التذوق والمضغ . فهو يؤثر فينا أثناء عملية التمثل والهضم ، وأعتقد أن هذا يصدق أيضا تماما على أى شىء نقرؤه .

والحقيقة الماثلة فى أن ما نقرؤه لا يعنى فقط شيئا ندعوه بتذوقنا الأدبى ، وإنما يؤثر مباشرة ، وإن كان هذا التأثير لا يحدث إلا كواحد من مؤثرات أخرى كثيرة ، فى كياننا بأكمله ، إنما تبرز - على خير نحو - فيما أظن ، إذا نحن فحصنا بأمانة تاريخ تربيتنا الأدبية الفردية . انظر إلى قراءات أى شخص يتمتع ببعض الحساسية للأدب فى فترة المراهقة . أعتقد أن كل إنسان على وعى بمغريات الشعر يستطيع أن يتذكر لحظة فى شبابه انجرف فيها ، أو انجرفت فيها ، تماما ، مع عمل أحد الشعراء . ومن المحتمل جدا أن يكون قد انجرف مع عدة شعراء ، واحدا فى إثر الآخر . وليس السبب فى هذا الافتتان العابر هو فقط أن حساسيتنا للشعر تكون أحدّ فى فترة المراهقة منها عند النضج . إن ما يحدث هو ضرب من الإغراق ، وغزو للشخصية غير النامية بعد من جانب الشخصية الأقوى : شخصية الشاعر . وقد يحدث الشىء نفسه ، فى سن تالية ، للأشخاص الذين لم يقرأوا كثيرا . فنحن نجد أن كاتبا من الكتاب يستولى علينا تماما فى فترة ما ، ثم يليه آخر ، وأخيرا يبدأون فى أن يؤثر بعضهم فى بعض ، فى أذهاننا . فنحن نزن أحدهم إزاء الآخر ، ونرى أن لكل منهم صفات غائبة فى الآخرين وصفات لا تتمشى مع صفات الآخرين . ونحن نبدأ - فى الحق - فى أن نكون نقادا . وإن قدرتنا الشخصية النقدية النامية هى التى تحمينا من أن تملكنا - على نحو مسرف - أى شخصية أدبية واحدة . إن الناقد الجيد ، وينبغى علينا جميعا أن نحاول أن نكون نقادا ، وألا نترك النقد للرفاق الذين يكتبون مراجعات فى الصحف - إنما هو الرجل الذى جمع إلى حساسيته الحادة والباقية قراءة واسعة ومتزايدة القدرة على التمييز . إن القراءة الواسعة ليست قيمة باعتبارها نوعا من التجميع والتراكم للمعرفة ، أو ما يطلق عليه أحيانا اسم «الذهن المملوء جيدا» ؛ إنها قيمة لأنه فى عملية التأثر

* إلى هنا وفيما بعد مدين لمونتجمرى بلجيون . البيغاء الإنسانى (فصل عن : الداعية اللامسئول) .

بشخصية قوية فى إثر أخرى ، نتوقف عن أن نقع تحت سيطرة شخصية واحدة ، أو عدد ضئيل من الشخصيات . وإن مختلف وجهات النظر فى الحياة ، إذ تتعايش فى أذهاننا ، ليؤثر بعضها فى بعض ، وتؤكد شخصيتنا ذاتها ، وتضفى على كل من هذه الوجهات مكانا فى ترتيب خاص بها .

والأمر ببساطة هو أنه ليس من الحق أن الأعمال القصصية ، منثورة كانت أو منظومة ، أى الأعمال التى تسجل أفعال كائنات إنسانية متخيلة وأفكارها وكلماتها ، توسع ، على نحو مباشر ، من معرفتنا بالحياة . فالمعرفة المباشرة بالحياة إنما هى معرفة متصلة بذواتنا على نحو مباشر ، وهى معرفتنا بـ «الطريقة» التى يتصرف بها الناس عموما ، وما هم عليه عموما ، على قدر ما يكون ذلك الجزء من الحياة ، الذى نشترك فيه بذواتنا ، مصدر مادة للتعميم . إن المعرفة بالحياة ، حين تحصل عن طريق القصة ، لا تتسنى إلا عن طريق مرحلة أخرى من وعى الذات ، بمعنى أنها لا يمكن أن تكون إلا معرفة بمعرفة أناس آخرين للحياة ، لا الحياة ذاتها . وعلى قدر ما ننغمس فى أحداث أى رواية ، على النحو نفسه الذى ننغمس به فيما يحدث تحت أعيننا ، فإننا نحصل - على الأقل - من الزيف قدر ما نحصل من الصدق . بيد أننا عندما نكون قد نمونا بما يكفى لأن نقول : «هذه نظرة إلى الحياة من جانب شخص كان مراقبا جيدا فى نطاق حدوده ، ديكنز أو ثاكرى أو جورج إليوت أو بلزاك ، ولكنه كان ينظر إليها على نحو مختلف ، لأنه كان رجلا مختلفا . بل إنه قد اختار أشياء مختلفة كى ينظر إليها ، أو عين الأشياء ولكن بترتيب مختلف للأهمية ، لأنه كان رجلا مختلفا . وعلى ذلك فإن ما أنظر إليه إنما هو العالم كما رآه ذهن معين» ، فعند ذلك نكون فى وضع يمكننا من أن نربح شيئا من قراءتنا للقصة . إننا نتعلم شيئا عن الحياة من هؤلاء الكتاب مباشرة ، مثلما نتعلم شيئا من قراءة التاريخ مباشرة ، ولكن هؤلاء الكتاب لا يعينوننا معاونة حقيقية إلا حين يمكننا أن نرى اختلافاتهم عنا وأن نضعها فى الحسبان .

والآن فإن ما نحصل عليه ، إذ ننمو تدريجيا ، ونقرأ أكثر فأكثر ، ونقرأ لمؤلفين متنوعين تنوعا أكبر ، إنما هو نظرات متنوعة إلى الحياة . غير أن ما يفترضه الناس عادة - فيما أشك - هو أننا لا نكتسب هذه الخبرة بآراء سائر الناس فى الحياة إلا بـ «تحسين قراءاتنا» . فهذا - فيما يفترض - ثواب نحصل عليه بالعكوف على شكسبير ودانتى وجوته وإمرسون وكارلايل وعشرات من سائر الكتاب المحترمين . أما باقى قراءتنا للتسلية ، فهى مجرد قتل للوقت . غير أنى أميل إلى الانتهاء إلى نتيجة مفزعة مؤداها أن الأدب الذى نقرؤه من أجل «التسلية» أو «من أجل المتعة فحسب» هو - على وجه الدقة - الذى قد يكون له أكبر الآثار علينا ، وأبعدها عن الشك . إن الأدب الذى نقرؤه بأقل قدر من المجهود هو الذى يمكن أن يكون له أسهل التأثيرات علينا وأكثرها خداعا ، ومن هنا كان تأثير الروائيين الشعبيين ، والمسرحيات الشعبية عن الحياة المعاصرة ، يتطلب أشد ضروب التمحيص دقة . والأدب المعاصر هو الذى تقرؤه ، أساسا ، غالبية الناس - إن قرأت - بهذا الموقف : موقف «من أجل المتعة فحسب» والسلبية الخالصة .

وينبغى أن تكون علاقة موضوعى بما قلته قد غدت الآن أوضح قليلا . على الرغم من أننا قد نقرأ الأدب لا لسبب إلا المتعة أو التسلية أو «الاستمتاع الجمالى» . فإن هذه القراءة لا تؤثر قط على حاسة خاصة من حواسنا فحسب ، وإنما تؤثر فينا ككائنات إنسانية ، وتؤثر فى كياننا الخلقى والدينى . وأنا أقول إنه على حين قد يكون أفراد الكتاب المبرزين المحدثين قادرين على الارتقاء بالقارىء ، فإن الأدب المعاصر ككل يجنح إلى أن يكون حاطا ، وإنه حتى تأثير الكتاب الأفضل - فى عصر كعصرنا - قد يكون حاطا بالنسبة لبعض القراء ، لأنه ينبغى علينا أن نتذكر أن ما يفعله الكاتب للناس ليس بالضرورة هو ما كان ينتوى أن يفعله . فما يفعله قد لا يكون إلا ما يستطيع الناس أن يروه يحدث لهم . إن الناس يمارسون اختيارا لا شعوريا عندما يتأثرون . فإن كاتبا مثل د . هـ . لورانس قد يكون - من حيث تأثيره - إما نافعا أو ضارا . ولست على يقين من أنى ، شخصيا ، لم يصبنى منه بعض التأثير الضار .

وعند هذه النقطة أتوقع ردا من أحرار العقل ، ومن كل من هم على اقتناع بأنه لو قال كل إنسان ما يظنه ، وفعل ما يميل إليه ، لصارت الأمور - عن طريق تعويض وتكيف آليين من نوع ما - صوابا ، فى نهاية الأمر . إنهم يقولون : «فلنجرب كل شىء ولئن ثبت أنه خطأ ، فستتعلم عن طريق التجربة» . وهى حجة كانت خليقة بأن تكون على بعض القيمة ، لو أننا كنا دائما الجيل نفسه على الأرض ، أو لو كان الناس - ونحن نعلم أن هذا ليس هو الشأن - يتعلمون الكثير من خبرة من يكبرونهم سنا . فهؤلاء الليبراليون على اقتناع بأن ما يدعى الفردية التى لا يقيدها شىء هى وحدها التى ستجعل الحقيقة تنبثق . إن الأفكار ، ووجهات النظر فى الحياة - فيما يظنون - تخرج متميزة من أذهان مستقلة ، وبالتالى فإنه عند تناطحها بعنف ، يبقى الأصلح ، وترتفع الحقيقة مظفرة . وأى شخص ينشق على هذا الرأى لابد إما أن يكون وسيطيا ، لا يرغب إلا فى إعادة عقارب الساعة إلى الوراء ، أو فاشيا ، ولعله أن يكون الاثنين معا .

ولو أن جمهرة الكتاب المعاصرين كانوا فرديين حقيقة ، وكل منهم بليك ملهم ، له رؤياه المنفصلة ، ولو أن جمهرة القراء المعاصرين كانوا حقيقة جمهرة من الأفراد ، لكان هناك ما يقال دفاعا عن هذا الاتجاه . غير أن هذا ليس ، ولم يكن ، ولن يكون

هو الشأن . فليست المسألة مقصورة على أن الفرد القارىء اليوم (أو فى أى عصر) ليس فردا بما يكفى لأن يجعله قادرا على تمثل كل «وجهات النظر فى الحياة» لجميع الكتاب الذين تفرضهم علينا إعلانات الناشرين ، والمراجعين ، وأن يتمكن من بلوغ الحكمة عن طريق النظر فى هؤلاء الكتاب ، واحدا فى أثر آخر . وإنما المسألة هى أن المعاصرين ليسوا ، بدورهم ، أفرادا ، بما فيه الكفاية . فليست المسألة هى أن عالم الأفراد المنفصلين عند الديمقراطى الليبرالى أمر غير مرغوب فيه ، وإنما المسألة ببساطة هى أن هذا العالم لا وجود له . ذلك أن قارىء الأدب المعاصر ليس ، مثل قارىء الأدب العظيم الراسخ المكانة لكل العصور ، بالذى يعرض نفسه لتأثير شخصيات متباينة ومتعارضة ، وإنما هو يعرض نفسه لحركة جماعية من كتاب يظن كل منهم أن لديه شيئا فرديا يقدمه ، ولكنهم جميعا - فى حقيقة الأمر - يعملون معا فى الاتجاه نفسه . وأعتقد أنه لم يكن هناك قط عصر كان فيه الجمهور القارىء على هذه الضخامة أو معرضا هكذا ، على نحو عديم الحول ، لمؤثرات عصره ، كما هو الشأن مع عصرنا . لم يكن هناك - فيما أعتقد - عصر مثله ، نجد فيه أن من كانوا يقرأون أساسا ، كانوا يقرأون كتب المؤلفين الأحياء أكثر كثيرا مما يقرأون كتب المؤلفين الموتى ، ولم يكن هناك عصر كعصرنا على هذا القدر من الانحصار ، والانعزال عن الماضى . قد يكون هناك ناشرون كثيرون ، ومن المحقق أن الكتب التى تنشر أكثر من اللازم ، وأن الصحف لتحث القارىء على أن «يتابع» ما ينشر . لقد بلغت الديمقراطية الفردية النزعة أوجها : وإنه لمن الأصعب اليوم أن تكون فردا ، عما كان الشأن فى أى وقت مضى .

إن للأدب الحديث ، فى حد ذاته ، معايير سليمة تماما للتفرقة بين الجيد والردىء ، والأفضل والأسوأ : ولست أود أن أوحى بأنى أخلط بين السيد برناردشو والسيد نويل كوارد ، أو بين السيدة ولف والآنسة مانين . ولكنى ، من ناحية أخرى ، أود أن أوضح أنى أدافع عن أدب «الحياة العالية» ضد أدب «الحياة المتواضعة» . إن ما أريد أن أؤكده هو أن مجموع الأدب الحديث قد أفسده ما أدعوه النزعة الدنيوية ، بمعنى أنه ، ببساطة ، على غير ذكر ، وأنه ، ببساطة ، لا يستطيع أن يفهم معنى ما فوق الطبيعة وأولويته على الحياة الطبيعية ، معنى شىء أفترض أنه هنا الأساسى.

ولست أريد أن أوحى بأنى قد ألقيت مجرد شكوى نكدة من الأدب المعاصر . وإنما أنا إذ أفترض أن ثمة اتجاها مشتركا بين قرائى ، أو بعض قرائى ويبقى ، لا يكون السؤال : ما الذى نفعله ؟ قدر ما يكون : كيف يجمل بنا أن نسلك بإزائه ؟ ذهبت إلى أن الاتجاه الليبرالى بإزاء الأدب لن ينفع . وحتى لو كان الكتاب الذين يحاولون أن يفرضوا علينا « نظرتهم إلى الحياة » أفراداً متميزين حقيقة ، وحتى إذا كنا كقراء أفرادا متميزين ، فماذا ستكون النتيجة ؟ من المؤكد أن كل قارىء لن يتأثر ، فى قراءاته ، إلا بما كان مهيئاً سلفا لأن يتأثر بـه . وسيتبع « أقل الخطوط مقاومة » ولن يكون ثمة ما يضمن أن يغدو رجلا أفضل . فنحن - من أجل الحكم الأدبى - بحاجة إلى أن نكون على ذكر حاد من أمرين فى آن واحد : « ما نميل إليه » و « ما يجمل بنا أن نميل إليه » . وقل من الناس من هم أمناء بما يكفى لإدراك أى من هذين الأمرين . فالأول معناه أن نعرف ما الذى نشعر به حقيقة ، وقل جدا من الناس من يعرف هذا . والثانى يتضمن فهما لنواحى قصورنا ، لأننا لا نستطيع أن نعرف حقيقة ما يجمل بنا أن نميل إليه إلا إذا كنا نعرف لماذا يجمل بنا أن نميل إليه ، وهو ما يتضمن معرفة للسبب فى أننا لا نميل إليه بعد . وليس يكفى أن نفهم ما يجمل بنا أن نكون عليه ، إلا إذا عرفنا ما نحن عليه . كما أننا لا نفهم ما نحن عليه ، إلا إذا عرفنا ما يجمل بنا أن نكون عليه . وهاتان الصورتان من معرفة الذات - معرفة ما نحن عليه ، ومعرفة ما يجمل بنا أن نكون عليه - لابد أن تسيرا جنبا إلى جنب .

إن علينا ، كقراء للأدب ، أن نعرف ما الذى نميل إليه . وعلينا كمسيحيين ، فضلا عن كوننا قراء للأدب ، أن نعرف ما الذى يجمل بنا أن نميل إليه . وعلينا ، كرجال أمناء ، ألا نفترض أن أى شىء نميل إليه هو ما يجمل بنا أن نميل إليه . وعلينا ، كمسيحيين أمناء ، ألا نفترض أننا نميل إلى ما يجمل بنا أن نميل إليه . وإن آخر شىء أرغب فيه هو أن يكون هناك أدبان ، أحدهما للاستهلاك المسيحى والآخر للعالم الوثنى . إن ما أعتقد أنه يقع على عاتق كل المسيحيين هو واجب الحفاظ الشعورى على مقاييس ومعايير للنقد معينة ، فوق تلك التى تطبقها بقية العالم ، وأن يختبر بهذه المعايير والمقاييس كل ما نقرؤه . لابد لنا من أن نتذكر أن القسم الأكبر من مادة قراءتنا المتداولة قد كتبه لنا أناس لا إيمان حقيقى لديهم بنظام فوق - طبيعى ، برغم أن بعضه قد يكون صادرا عن أناس لهم أفكار فردية عن نظام فوق - طبيعى غير أفكارنا . وأن القسم الأكبر من مادة قراءتنا قد أصبح يكتبه أناس ليس لديهم مثل هذا الاعتقاد فحسب ، وإنما هم أيضا يجهلون الحقيقة الماثلة فى أنه ما زال هناك فى العالم أناس من « التخلف » أو « التطرف الشاذ » بحيث ظلوا يعتقدون . وما دمنا على ذكر من الهوة القائمة بين أنفسنا والقسم الأكبر من الأدب المعاصر ، فإننا - إن قليلا أو كثيرا - محميون من ضرره ، وفى مركز يمكننا من أن نستخلص منه خيرا يستطيع أن يقدمه لنا .

ثمة عدد كبير من الناس فى العالم اليوم يؤمنون بأن جميع الشرور اقتصادية أساسا ، ويعتقد البعض أن تغييرات اقتصادية

متنوعة محددة خليقة أن تكفى وحدها لإصلاح حال العالم ، بينما يتطلب آخرون تغيرات جذرية ، إن قليلا أو كثيرا ، فى الميدان الاجتماعى ، أيضا ، تغييرات هى أساسا من نمطين متعارضين . وهذه التغيرات المطلوبة ، والتى نفذت فى بعض الأماكن ، تتشابه فى ناحية واحدة ، هى أنها تعتنق افتراضات ما أدعوه بالنزعة الدنيوية : فهى غير معنية إلا بتغيرات ذات طابع زمنى مادى خارجى . ولا تعنى بالأخلاق إلا من حيث طابعها الجماعى . وفى عرض لعقيدة جديدة من هذا النوع ، أقرأ الكلمات التالية :

« فى أخلاقياتنا أن الاختبار الوحيد لأى مسألة خلقية هو : أهى تعترض ، أو تقضى بأى طريقة ، على قدرة الفرد على خدمة الدولة . ينبغى [على الفرد] أن يجيب عن هذه الأسئلة : « هل هذا العمل يضر الأمة ؟ هل يضر أعضاء آخرين فى الأمة ؟ هل يضر قدرتى على خدمة الأمة ؟ » ولئن كانت الإجابة عن كل هذه الأسئلة واضحة ، فإن للفرد الحرية المطلقة فى أن يفعل ما يشاء » .

والآن ، فلست أنكر أن هذا نوع من الأخلاق ، قادر على خير كثير فى حدود ، ولكنى أظن أنه يجمل بنا جميعا أن نرفض أخلاقية ليس لها مثل أعلى تضعه أمامنا فوق هذا . بديهى أنها تمثل واحدة من ردود الفعل العنيفة التى نشهدها ضد الرأى القائل بأن المجتمع إنما وجد فقط لمنفعة الفرد ، ولكنها تعادل ذلك الرأى فى كونها إنجيلا لهذا العالم ، وهذا العالم وحده . وشكواى من الأدب الحديث من هذا النوع ذاته . فليست المسألة هى أن الأدب الحديث « لا أخلاقى » - بالمعنى العادى لهذه الكلمة - أو حتى أنه « لا صلة له بالأخلاق » . وعلى أية حال ، فإن إيشار تلك التهمة لن يكون بالأمر الكافى . وإنما المسألة أنه ، ببساطة ، يطلق - أو يجهل كلية - أكثر معتقداتنا جذرية وأهمية ، وأن اتجاهه إنما ينزع بالتالى إلى أن يشجع قراءه على أن ينهبوا من الحياة قدر مايستطيعون ، ما عاشوا ، وألا يفوتوا « خبرة » تعرض لهم ، وألا يضحوا بأنفسهم - إذا قاموا بأى تضحية أساسا - إلا من أجل منافع محسوسة لآخرين فى هذا العالم ، إما الآن أو فى المستقبل . من المؤكد أننا سنظل نقرأ خير مايقدمه لنا عصرنا فى بابه ، ولكن علينا أن ننقده بلا كلل ، طبقا لمبادئنا الخاصة ، وليس فقط طبقا للمبادىء التى يقرها الكتاب والنقاد الذين يناقشونه فى الصحافة العامة .

فى الشعر (١٩٤٧)

حديث بمناسبة الذكرى السنوية الخامسة والعشرين
لأكاديمية كونكورد ـ كونكورد ، ماساشوستش ، ٣ يونيو ١٩٤٧ م .

إنه لعرف ، أضفى عليه الزمن حرمة ، عند أى بداية فى أى مكان ، أن يلقى امرؤ خطبة موجهة إلى فصل التخرج . واعتقادى الشخصى أن فصل التخرج هو عادة على وجه الدقة ذلك الذى لا يصغى إليها . إن بعض تلاميذ المدرسة الأصغر سنا قد يصغون ، خاصة إذا كانت هذه هى أول بداية يحضرونها . وبعض التلاميذ الأكبر سنا قد يصغون ، جزئيا عن أدب ، وجزئيا لأسباب أخرى أشد غموضا . بيد أن فصل التخرج يجد عادة الكثير مما يشغل ذهنه : فربما كان يفكر فى الماضى ، ومن المحقق أنه يفكر فى المستقبل ، ولكن ليس فيما قد يقوله له رجل لم يره قط من قبل ، ذات يوم حار من أيام شهر يونيو . وقد تخرجت أنا نفسى من مدرسة فى يوم من الأيام : وإنى لأذكر هذه المناسبة جيدا ، رغم أنه قد مضت عليها سنوات طويلة ، ولكن الشىء الوحيد الذى لا أذكره ، لأن شكوكى تتجه إلى أنى لم أكن على ذكر منه فى ذلك الوقت ، هو اسم الشخص المبرز الذى تحدث إلينا ومظهره ، أو ما الذى قاله . ولا أظن أننا قد تضايقنا من الجلوس صابرين أثناء حديثه : فقد عددنا من المسلم به أننا كنا هناك لكى يتحدث إلينا ، ولا أظن أننا كنا نعرف حتى أننا لم نكن مصغين إليه .

بيد أنى لم أتخرج فحسب ، وإنما قد ألقيت خطبا عند التخرج ، قبل هذه الخطبة . ولست أذكر حتى ما قلته فى أى من هذه المناسبات . ولكنى أود هذه المرة أن ألقى خطبة أظل أتذكرها ، حتى إذا لم يفعل ذلك أحد سواى . والأمر الواحد الذى أنا منه على يقين هو أنه إذا رغب المرء فى إلقاء خطبة يتذكرها أى إنسان ، أو يخرج منها بشىء ، فخير له أن يتحدث عن شىء يعرفه حقا . والأفضل من ذلك أن يكون موضوعا يعتقد السامع أنك تعرف شيئا عنه .

والآن فإن الشىء الوحيد الذى أظن أنى أعرف شيئا عنه ، والذى يتفق الآخرون على أنى أعرف شيئا عنه ، هو الشعر . قد نكون جميعا مخطئين ، وفى تلك الحالة يكون شخصان قد ارتكبا - ببساطة - غلطة : أحدهما بدعوته إياى إلى الكلام ، وأنا بقبولى الدعوة . لأن الشعر هو ما أعنى أن أتحدث عنه . وهذا الجمهور ، إذا لم يكن بالغ الاختلاف عن سائر جماهير البداية ، فيحتمل أنه يشتمل على نمطين مختلفين من السامعين :

أولئك الذين يكتبون شعرا ، أو يرغبون فى كتابته ، وأولئك الذين يعترضون على دعوتهم إلى قراءة الشعر . بديهى أن هناك بعض الناس ممن لا يرغبون فى كتابة الشعر ، وفى الوقت ذاته لا يعترضون اعتراضا جديا على قراءته ، ولكن من المحتمل أن يكون هؤلاء أقلية . وعلى هذا فسأحاول أن أقول شيئا لأولئك الذين لا يرون فى الشعر أى فائدة البتة ، آملا أن يجد من لا يرغبون فى الكتابة ، ولا يعترضون على القراءة ، شيئا جديرا بالإصغاء إليه .

إن متحدث البداية ، عادة ، هو ، فيما أتخيل ، شخص قد أصاب نجاحا فى الحياة فى هذا الفرع المحدد أو ذاك . ولكن إذا كان ثمة شيء واحد ليس من نصيب الشاعر ، فهذا الشيء هو النجاح . إن الشعر ليس - فى المحل الأول - وظيفة حياة : والنجاح يعنى عادة وظيفة . وأول شيء ينبغى أن نتذكره عن الشعر هو أنه ليس بوسع أحد أن يتعيش منه . إن المصورين والموسيقيين يتعيشون أحيانا ، وذلك ببساطة لأن التصوير والموسيقى هما بالضرورة أعمال تستغرق كل الوقت . فأنت لا تجد وقتا لأى شيء آخر ، ومن ثم إما أن تعيش من التصوير أو الموسيقى ، أو لا تعيش أساسا . أما الشعر فليس ، لحسن الحظ ، عملا يستغرق كل الوقت . وليس بوسعك أن تكتب شعرا إلا بضع ساعات فى اليوم . وقد تجيء عليك أيام كثيرة لا يمكنك فيها أن تكتبه البتة . وهذا من حسن الحظ لأن الشاعر - إلا أن يكون ذا دخل خاص كاف ، وهذا هو الاستثناء ، ولست على يقين من أنه أمر طيب ، وإنما أنا على يقين ، على الأقل ، من أنه ما كان ليكون أمرا طيبا بالنسبة لى - أقول لأن الشاعر يتعين عليه أن يجد طريقة أخرى لاكتساب دخل ، وكلما قلت علاقة طريقته فى كسب العيش بالشعر ، كان ذلك أفضل . وقد بدأت ، أنا نفسى ، حياتى بمحاولة أن أكون مدرسا ، ولم أجرب ذلك إلا عاما ونصف ، وبعد ذلك قضيت ثمانى سنوات مرضية جدا أشتغل فى بنك ، معالجا كمبيالات تدفع عند الاطلاع ، وأوراقا تجارية مقبولة ، وبوليصات شحن بحرية ، وما إلى ذلك من ألغاز ، وفى النهاية أكتب مقالات عن حركة المبادلات الخارجية لمجلة البنك . والمشكلة هى أنك قد تهوى العمل الذى يتعين عليك أن تقوم به من أجل العيش . وإذا هويته فستبرع فيه . وإذا برعت فيه رقيت . وكلما ازددت رقيا ، قل الوقت والطاقة اللذان تستطيع توفيرهما للشعر - وهو السبب الأصل فى قيامك بذلك العمل أساسا . وإنى لأعرف شاعرا بالغ الرهافة اضطر إلى أن يستقيل من مصلحة حكومية ، وذلك ببساطة لأنه غدا أهم مما ينبغى : وكان عليه أن يتقلد وظيفة أخرى أقل مرتبا ، كى يجد أى وقت وطاقة للشعر .

إنك إذا غدوت أشد طموحا من اللازم فى العمل الذى اخترته ، أو وقعت فيه ، لكى يعولك ، بحيث تتمكن من كتابة الشعر ، فإنه لابد للشعر (الذى تكتبه) من أن يعانى نتيجة لذلك . ومن ناحية أخرى ، فلا خير فى أن يطمح المرء إلى أن يكون شاعرا . لست أزدرى الطموح : فهو بالنسبة لأغلب الناس ، فى أغلب المهن ، أمر طيب جدا ، مادام هذا الطموح ليس مسرفا ، ومادام لا يجعلهم قساة لا يلينون ، ومادام لا يفضى بهم إلى التضحية بالأشخاص والقيم الروحية ، أو باختصار مادام الناس يتذكرون أننا جميعا فى أعين الرب ضعاف خطاة ، وأننا على أحسن تقدير نقصر جدا عما كان يراد بنا أن نكونه . ولست أرى أى داع يجعل الناس الذين ينجحون لا يشعرون بالفخر لنجاحهم ، ماداموا لا ينظرون بعين الزراية إلى من هم أقل نجاحا ، أو يعمون عن الجوانب الأخرى التى فشلوا فيها . بيد أن الشاعر لا يجب أن يطمح قط إلى أن يكون شاعرا ، أو يجد إرضاءه فى نجاحه كشاعر .

ولابد من أن أحاول توضيح هذا قليلا .ليس بوسع المرء أن يتحدث إلا من واقع خبرته الشخصية . وقد ظللت دائما يطاردنى واحد أو آخر من شكين . أولهما أنه ليس فيما كتبت ماله قيمة باقية فى الواقع : وهذا يجعل من العسير على المرء أن يؤمن بما يريد أن يفعله من بعد . فليست مشاعر المرء الداخلية ، ولا استحسان الجمهور ، بالتوكيد المرضى : لأن بعض الناس قد تحمسوا للشعر الذى نظموه ، ولم يوافقهم أحد على ذلك . وهناك أناس آخرون قد حيوا باعتبارهم شعراء عظماء ، ثم هزأ بهم جيل تال . ولكن الشك الثانى أبعث على الحزن : فأنا أشعر أحيانا بأن بعضا ، على الأقل ، مما كتبت بالغ الجودة ، ولكنى لن أكتب قط أى شيء جيد بعد ذلك . ثمة عفريت يهمس فى أذنى دائما ، كلما ناضلت لإنجاز أى قطعة جديدة من العمل ، بأنها ستخرج رديئة على نحو يدعو للرثاء ، وأنى لن أدرك ذلك . وهناك ثلاث مرات على الأقل فى حياتى ، ولفترات تتميز ببعض الطول ، كنت مقتنعا فيها بأنى لن أتمكن قط من أن أكتب أى شيء جدير بالقراءة . وربما كان هذا صحيحا فى هذه المرة . من المؤكد أن الطموح أو الرغبة فى عمل شيء ذى قيمة باقية لا تفيدان المرء بشيء ، وإنما هما أقرب إلى أن يكونا عقبتين . وكلما أصاب المرء نجاحا ، أى كلما أثنت المجلات على عملك وتحدثت عنه ، غدا أشق عليك أن تكتب شيئا تاليا ، بحيث يكون هو الشيء الذى فى داخلك وتريد أن تكتبه ، بدلا من أن يكون الشيء الذى تعرف أن الناس يتوقعون منك أداءه .

وسواء كان هذا مما يتعلق على جميع الفنانين أم لا ، فأمر لا أستطيع أن أقطع فيه برأى : ولكنى على ثقة من أن أهم فضيلة يتحلى بها شاعر هى الاتضاع . ومعنى هذا ألا تتأثر بالرغبة فى نيل الاستحسان ، وألا تتأثر بالرغبة فى أن تمتاز على أى شخص

آخر ، وألا تتأثر بما يتنظره قراؤك منك ، ولا أن تكتب شيئا لمجرد أنه قد حان الوقت لكتابة شيء ، وإنما معناه أن تنتظر فى صبر ، دون أن تأبه لمكانتك بين سائر الشعراء ، الدافع الذى لا تستطيع له مقاومة - أو أن تقبل الدعوة الخارجية على أنها مجرد عمل يؤدى ، دون أن تشغل بالك بما إذا كان ما ستكتبه شعراً أو ليس بالشعر . لقد كتبت «الأرض الخراب» لأخفف ببساطة من مشاعرى الشخصية . وكتبت «جريمة قتل فى الكاتدرائية» لأنه قد طلب إلى أن أقدم مسرحية لاحتفال فى كاتدرائية كانتربرى ، تحت شروط معينة وفى تاريخ معين . وأحيانا يخيل إلى أن الشعراء الذين من نوع إملى دكنسن ، ممن لم يحظوا بأى شهرة خلال حياتهم ، ولم تكتب عنهم أى كتب أثناء حياتهم أو مقالات فى الملاحق الأدبية لـ التايمز أو الـ هرالد تربيون ، قد كانوا أسعد الشعراء حظا . لم تكن لديهم أسباب تدعو للكتابة سوى حاجتهم إلى الحديث إلى أنفسهم على ذلك النحو . ولهذا السبب فإنه إذا أرادت أى واحدة هنا أن تكتب شعرا ، فلتتأكد من أن ما تريده هو أن تضع شيئا على الورق بالطريقة التى تشعر معها بالرضاء لأنها قد عبرت عنه ، حتى لو لم يقرأه أحد . ففى أغلب أنواع الكتابة يلزم أن تفكر : لأى جمهور تكتب ؟ أما فى الشعر فيلزم فى أغلب الأحيان أن تنسى الجمهور كلية . من المحقق أن ثمة لحظات يحتاج فيها المرء إلى التشجيع لكى يستمر أساسا ، ويحتاج فيها إلى جمهور من شخص أو اثنين يؤمنون بنا ونؤمن بهم ؛ بيد أن الشعر الحقيقى إنما ينبع فى المحل الأول من ضغط بداخلنا ، وليس من نداء صادر عن جمهور .

وفى الفترة الفاصلة بين كتابة القصائد ، لا يكون المرء شاعرا : وإنما مؤلف قصائد معينة : ولكن المرء - كما قلت من قبل - لا يكون قط على يقين من أنه سيكتب يوما قصيدة أخرى ، ومن ثم لا يجد إرضاء للتفكير فى نفسه على أنه «شاعر» .

واضح أن ما قلته لا يشوق سوى أولئك اللواتى يكتبن منكن منظومات ، أو يرغبن فى كتابتها . ولكنى إخال أن فيه بعض الدلالة لكل إنسان . فما من أحد يعد «نجاحا» كلياً فى الحياة ، وإنما كل امرىء «إخفاق» إن كان ذلك قليلا أو كثيرا . ومن يلوحون ناجحين كثيرا ما يكونون فاشلين ، والعكس . ولا يجمل بامرىء أن يستبد به القنوط إلى الحد الذى يجعله يعتقد أنه قد فشل كلية ، ولا بامرىء أن يرضى عن نفسه إلى الحد الذى يجعله يعتقد أنه قد نجح .

والآن أود أن أقول شيئا أكثر مباشرة لمن يعتقدن منكن أنهن لا يملن إلى الشعر : أولئك اللواتى ربما كن قد اختنقن من محاولة حشو حلوقهن بشعرى . كثيرا ما يفترض أن الشعر لا يراد به سوى أولئك الناس الفريدين الذين يرغبون فى كتابته . فلم نجعل أى إنسان - فى المدرسة أو فى الكلية - يقرأ الشعر ، إلا إذا كان يجد فيه نشوة ؟ حسنا . لست أريد إلا أن أقترح شيئا واحدا على عقول من لا يميلون إلى الشعر ، ويعتبرون أن العلم أو العلوم الاجتماعية هى الأمر الملائم للناس الجادين حقيقة . فهل حدث قط أن بين لك امرؤ أن تدريبا على خير الشعر من شأنه أن يعين على حمايتك من شعوذة النثر اليومى المألوفة ؟

إنك إذا درست خير النثر الكلاسيكى الإنجليزى : نثر سوفت وبيرك وآدمز وجفرسن ولنكولن وف. هـ. برادلى ، فستألف كتابا يقولون بالضبط ما يعنونه . بيد أن هؤلاء الكتاب يعبرون عن الأفكار بالضبط . وعن طريق دراسة خير شعر ، تألف كتابا يعبرون عن المشاعر بالضبط . والآن فإننا معرضون لأن نظن أن النثر يمكن أن يكون مضبوطا ، ولكن الشعر دائما شىء غامض وغائم . بيد أنه ما لم يسعنا أن نتبين المشاعر بوضوح ، فلن يسعنا أن نتبين الفكر بوضوح . إن أغلب النثر الذى نقرؤه ، وهو يشمل كل ما نقرؤه فى الصحف اليومية ، يجهر بأنه يقدم وقائع أو أفكارا ، دون توسل إلى انفعالاتنا . والواقع أن أغلب ما نقرؤه إنما يلعب على انفعالاتنا ، ويدعى أنه لا يتوسل إلا إلى أذهاننا . وهذه إحدى الأخطار الكبرى لعصرنا هذا .

ثمة ثلاثة أنواع رئيسية من النثر . فهناك النثر العلمى ، الذى يرمى إلى طرح وقائع خاصة بشىء ما . ولست أعنى فقط كتب علم الطبيعة أو الكيمياء أو أى «علم» آخر : وإنما الكتابة عن كل أنواع الموضوعات : كيف تقود سفينة ، كيف تربط العقد ، كيف تصنع الأشياء . وليس هذا النوع من النثر سهل الكتابة كما يبدو : فإن أغلبنا قد حيرته - فى وقت من الأوقات - وريقة التعليمات التى تجىء مع جهاز آلى اشتريناه ، أو حتى التعليمات على زجاجة دواء . ثم هناك النثر التخيلى - كالروايات - وهو ينقل إلينا مذاق كون المرء شخصية معينة فى موقف معين ، ويعرفنا بكل أنواع الناس والمواقف ، خارج نطاق خبرتنا . وهناك النثر الوصفى الذى قد يكون قائما على وقائع وعلميا ، أو قد يبين لنا كيف نستجيب - على نحو أكثر حساسية - لمنظر طبيعى ، أو صورة ، وبالتالى يغدو تخيُّليًّا . وأخيرا ، فإن قسما أكبر بكثير - من قراءاتنا فى الصحف والمجلات - قد أريد به إغراؤنا بشىء . وعندما يبدأ الكاتب بطرح رأيه ، ويوضح أنه يرمى إلى إقناعنا بالعقل - فهذا طيب وعادل . بيد أن قسما كبيرا من المادة المطبوعة يحاول أن يغرينا بشىء ، دون أن ندرى ، بل دون أن يدرى صاحبه . ويشمل هذا كثيرا من كتب التاريخ التى أوفت على الغاية علما واحتراما . وإنى لأفضل كاتبا للتاريخ يتخذ موقفا صراحة ، على آخر يظن أنه غير متحيز : لأننا مع الأول نعرف أين نقف . أما الثانى فقد

يقدم فى ثوب الوقائع مالا يعدو أن يكون شعوره الشخصى نحو الوقائع .

والآن فإننا لو تعلمنا كيف نقرأ الشعر على النحو الأمثل لوجدنا أن الشاعر لا يغرينا قط بأن نؤمن بأى شىء . ثمة قصائد فلسفية عظيمة . ونحن لا نستطيع أن نفهم دانتى دون أن نعرف الكثير عن الكنيسة الكاثوليكية ، فضلا عن عدد من الموضوعات الأخرى . ولا نستطيع أن نفهم تلك القصيدة الهندية العظيمة ، البهاجافاد جيتا ، إلا أن نكون على بعض الفهم للديانة الهندوسية . ولكن ما نتعلمه من دانتى أو من البهاجافادجيتا أو من أى شعر دينى آخر هو مذاق الإيمان بذلك الدين . وإذا أحببنا ذلك المذاق فقد يفضى بنا هذا إلى أن نستمر وندرس ذلك الدين . ولكن ما من أحد خليق أن يهتدى إلى الإيمان بأى شىء مباشرة ، من جراء قصيدة . إن الشعر يساعدنا على أن نفهم مشاعرنا فهما أفضل ، وعلى أن نفهم رقعة من الوجدان والمشاعر أوسع مما كنا خليقين أن نفهمه فى خبرتنا الخاصة المحدودة . وهذا واضح فى الشعر الدرامى والقصصى ، وفى المسرحيات والملاحم العظيمة ، ولكنه يصدق على سائر أنواع الشعر أيضا . وكلما ازدادت كمية الشعر الجيد الذى نستمتع به ، وزادت معرفتنا له ، ازددنا وعيا – على نحو أوضح – بأى نوع من التوسل الوجدانى إلينا فى سائر أنواع المواد المطبوعة التى نقرؤها . وبديهى أنى أؤكد كلمة نستمتع . فأنت لا تحصل على أى فهم حقيقى له ، إلا إذا استمتعت به . ونحن نبدأ بأن ننجرف مع شاعر معين : وفى حالتى كان هذا الشاعر هو فتزجرالد «عمر الخيام» حين كنت فى الرابعة عشرة . ولدى آخرين ، فهذا الشاعر هو هاوسمان «فتى شروبشير» . ولدى كثيرين ، فهو شلى . وإنه لأمر سيىء أن نظل قراءً لشاعر واحد فحسب ، لأنه ما من شاعر واحد يمكنه أن يعرفنا بأكثر من رقعة محدودة من الخبرات الجديدة . بيد أنه من المحتمل أن نجد – عندما نكبر عاما أو عامين – أن شاعرا آخر قد حل فى حياتنا محل الشاعر الأول . وتدريجيا نجد مزيدا من الأبواب تتفتح . وقد كنت – فيما أظن – شببت عن الطوق تماما ، قبل أن أبدأ فى تذوق شكسبير تذوقا حقيقيا . وإنه لشاعر أشعر انى أتعلم منه المزيد ، كلما تقدمت فى السن ، وغدوت تدريجيا أكثر إدراكا قليلا .

والان فإن لهذا كله صلة بالسياسة ، والسياسة شىء علينا جميعا أن نهتم به ، لأن علينا جميعا مسئولية عامة هى التصويت . إن ما يفرق بين شعب حر ودهماء ، هو أن الأول يتكون من أفراد يستخدمون عقولهم فى التصويت ، والثانى لا يعدو أن يحركه التحيز أو الانفعال الجماعى . وإن مسئولية استخدام العقل لهى مسئولية كل إنسان : فأنت لا تستطيع أن تنجو منها بمجرد أن تقول فى تواضع إنك لست بالمفكر . لأن واجبنا هو أن نستخدم العقل الذى منحنا الله إياه ، وإن إدراكك السبب فى أنك تصوت لشخص ما ، لأهم من أن تصوت – كما تفعل مصادفة – لخير المرشحين . وحتى أَذْكَانا يتعين عليهم دائما أن يسألوا أنفسهم : لماذا يميلون إلى أن يصوتوا بطريقة معينة . وإن من أهم الأمور ، عند قراءة الصحف ، والنظر فى أى من تلك الكمية الهائلة من المواد التى تنصب علينا كل يوم من أجل هذا أو لمناهضة ذاك ، أن تكون قادرا على أن تدرك : متى يتوسل الناس إلى عقلك ، ومتى لا يعدون – ببساطة – أن يحاولوا إيقاظ تحيز من تحيزاتك ، والتوسل إلى مصالحك الأنانية الأضيق ، أو لبواعث نفورك ، أى باختصار عندما يحاولون أن يلبسوا الوجدان ثياب الفكر . إنه ليجمل بالعلم أن يعلمنا متى تثبت النظرية ، ومتى تثبت الواقعة ، ومتى تتماسك سلسلة من الاستدلالات . أما الشعر فيجمل به أن يعلمنا كيف نفهم طرق التعبير عن الانفعالات والمشاعر بالكلمات . ولهذا يلوح لى أن الشعر كما هو الشأن مع العلم – وأنا أقول الشعر لأنى أعتقد أنه يستطيع مساعدتنا على التفرقة بين التوسل إلى عقولنا والتوسل إلى انفعالاتنا – مهم لتكوين مواطنين صالحين .

عرض
الدوريات الأجنبية

دوريات إنجليزية

عرض : حسن البنا

مقدمة : يتناول هذا العرض للدوريات الأجنبية خمس مقالات عن الشعر العربي القديم . وقد كتبت كلها بالإنجليزية ، ونشرت في دوريات خاصة بالأدب العربي والشرقي بين عامي ١٩٧٣ و ١٩٨٣ .والمقالتان الأولى والأخيرة تقدمان لنا أفكارا نقدية في المقام الأول ، على حين تحتوى المقالات الثلاث التي بينهما على تحليلات للشعر من مداخل مختلفة .

إن أهمية هذا العرض يمكن أن تتأسس على حقيقة أن هذه المقالات المتناولة فيه تمتد على مدى عشر سنوات ؛ وهي مدة كافية لإعطاء صورة واضحة عن الاتجاهات الجديدة التي يتناول بها المستشرقون الجدد الأدب العربي القديم .

إن القارىء سيلاحظ اتفاقا بين هؤلاء الباحثين على قضايا معينة ، وإعادة نظر في قضايا أخرى خاصة بهذا الأدب . فهؤلاء الباحثون يتميزون فيما بينهم بمراجعة دائمة لطرق البحث السائدة . إن المذهب البنيوى مثلا ، وهو من أحدث المناهج المتبناة في تحليل الشعر العربي القديم ، يخضع للمراجعة في المقالة الأخيرة في هذا العرض ، كما يؤخذ على بعض تحليلاته جنوحها إلى الإسراف في المنطقية في المقالة الرابعة .

لقد كان اهتمامي في هذا العرض ، الذي ربما طال بعض الشيء ، أن أعطى فكرة واضحة عما قيل في هذه المقالات ، وكيف قيل ، وما علاقته بغيره ، وكان التقويم النقدى بمثابة إيضاح للصورة أكثر منه هجوما عليها ، ورغبة في الفهم أكثر منه رغبة عنه .

من القصيدة الأوَّليَّة إلى القصيدة الثانوية
أفكار حول تطور الشعر العربي الكلاسيكي

كتب الدكتور محمد مصطفى بدوى هذه المقالة الطويلة ونشرها في مجلة الأدب العربي التي تطبع في ليدن بهولندا ، العدد الحادي عشر ١٩٨٠ ، ص ١ - ٣١ . وهي تحمل عنوانا رئيسيا هو : "From Primary To Seconary Qasidas" وعنوانا فرعيا هو : "Thoughts On The Development Of Classical Arabic Poetry"

تتكون المقالة من ثلاثة أجزاء أساسية : في الأول منها (١ - ٧) يشير الكاتب إلى الفروق الشائعة بين «القصيدة» و «القطعة» في الشعر الجاهلي . وعلى الرغم من الطبيعة المعقدة لهذه المشكلة فإنه يمكن القول ، وبكل ما يوجبه الحذر طبعا ، أنه - من الناحية الأسلوبية - هناك فرق مميز بين نوعين من الإنشاء الشعرى . فقصيدة المناسبة (أى القطعة في نظر الكاتب) ، إلى جانب تحررها الواضح من الصرامة النسبية للبنية الخارجية للقصيدة ، تتميز عموما بالبساطة في لغتها . وعلى حين ينبغي أن يربط بين شكلية القصيدة الجاهلية وصفتها شبه الشعائرية من ناحية ، وفخامة وعلو لغتها وطبيعة معجمها العويص والحوشى من ناحية أخرى ، فإن اللغة في شعر القطعة أكثر بساطة ، على نحو ما يتضح لنا إذا نظرنا في رثاء امرىء القيس لأبيه ، ورثاء لبيد لأخيه ، وقارنا ذلك بلغة الشاعرين في معلقتيهما . ولا يعني هذا أن كل الشعر المكتوب في شكل «القصيدة» خال من التعبير المباشر المسوق في لغة بسيطة ؛ إلا أن التعميم الذي طرحه الكاتب ، خاصا بالبساطة المميزة لقطعة المناسبات ما يزال قائما .

وبناء على التفرقة التي أقامها الكاتب بين القصيدة والقطعة فإنه لا يرى في الأمر غرابة من حيث إن التطورات الرئيسية في الشعر العربي خلال العهود الإسلامية يسهل رصدها في القطعة أكثر منها في القصيدة . إلا أنه سيكون من الخطأ افتراض أن المحاولات الإسلامية المتأخرة لإنتاج قصائد لم تقتض

بعض التغييرات فى طبيعة ومجال القصيدة الجاهلية . ويمضى الكاتب فى توضيح الفرق بين هذه الأخيرة وقائليها من جهة ، وما صارت إليه بعد الاسلام من جهة أخرى ؛ بحيث استحقت كل منها عنده اسما مغايرا للأخرى . فالقصيدة الجاهلية كانت نتاجا طبيعيا لأسلوب بطولى فى الحياة ؛ أسلوب مجتمع صحراوى قبلى فى طباعه وقيمه . ولقد وُجِدَتْ هذه القصيدة لتتغنى بهذه القيم ، ولتمكن العرب ، خلال وظيفتها الشعائرية ، من مواجهة أمور الحياة والموت فى بيئة اعتادت على القسوة . وكان على الشاعر الجاهلى أن يقوم بهذه الوظيفة الاجتماعية المهمة ، فيتغنى بقيم قبيلته ، ويحمى شرفها ، ويهجو أعداءها ، كما كان ينال ثناء القبيلة واحترامها . وقد تراءى للكاتب أنه قد يكون مفيدا أن نسمى هذه القصيدة بـ «القصيدة الأَوَّلِيَّة» ، تمييزا لها من نمط القصيدة الذى قيل فى العصور الإسلامية ، والذى يعطيه اسم «القصيدة الثانوية»[1] .

وسوف يعمق الكاتب الفرق بين هذين النمطين من القصيدة على طول مقالته ، مخصصا الجزء الثانى منها للفوارق الرئيسية بينهما . وهو يمهد لذلك بملاحظة تغير صورة الشاعر ودوره تغيرا لا يمكن تجاهله نتيجة لمجيء الدين الإسلامى الجديد بقيمه الروحية المختلفة اختلافا جوهريا عن قيم المجتمع الجاهلى . ولهذا فعلى الرغم من التشابه السطحى بين نمطى القصيدة فإنهما جد مختلفتين ، سواء فى طبيعتهما أو وظيفتهما ، أو حتى مبرر وجودهما ذاته .

ويقرر الكاتب أن التغير لم يكن ، بطبيعة الحال ، ليحدث فوريا ، بل على العكس ، لم يشعر الناس به ، نظرا لارتباطه بحساسيتهم ونظرتهم إلى العالم . ويمضى الكاتب ، فى إشارة مكثفة إلى قضية الشعر والإسلام ، أن الإسلام والنبى محمدا قد وقفا من الشعر الجاهلى موقفا يساعد على تحول ملحوظ من نمط شعرى إلى آخر فى وقت وجيز . ومن ثم فقد مضت الأمور بشكل غير محسوس فى هذا الصدد .

أما نقص الإنتاج الشعرى فى صدر الإسلام فله دلالته عند كل من القدماء والمحدثين ؛ ولكن على حين يرجع القدماء ذلك النقص إلى انشغال العرب فى حروب الفتوحات فإن المحدثين يدللون على وجود أشعار كثيرة قالها أولئك الفاتحون خاصة فى فارس ثم فى سوريا ومصر . وكان طبيعيا أن تأتى قصائد هؤلاء المحاربين قطعا قصيرة فى شكل مقطوعات ، كل منها فى موضوع واحد ، بدلا من القصيدة ذات الموضوعات المتعددة . وتتميز كذلك ببساطة لغتها وأوزانها ، وتحمل طابع الارتجال والمباشرة ، مع تضمنها إشارات قرآنية بحسب المناسبة ، فخرا كانت أو رثاء[2] . وقليل جداً هم الشعراء الذين استطاعوا اكتساب شهرة فى أثناء حروب الفتوح ، إلا أن عملهم سيظل مهما من حيث قيامه علامة على مرحلة جديدة فى تطور الشعر العربى ؛ وهى مرحلة توقفت فيها القصيدة الأولية بوضوح عن الارتباط الوثيق بالواقع الاجتماعى العقلى والروحى الجديد .

ويضرب الكاتب مثلا أكثر وضوحا لتطور شعر القطعة بعد الإسلام من خلال الإشارة إلى شعر الخوارج ، وافتقاد البعد الأنطولوجى للقصيدة الجاهلية فى شعرهم الذى اكتسب شخصية ذاتية ، معبرا عن درجة عالية من حدة العاطفة .

ولكن العقيدة نفسها التى صنعت من الشاعر الخارجى المتمرد ، سليل الشاعر الجاهلى الصعلوك ، محاربا بطلا ، أَوْسَعَتْ أيضا للشاعر الرسمى ، سليل الشاعر القبلى الجاهلى ، مكانة اجتماعية لم تعد محصورة فى الدفاع عن القبيلة . لقد خفت هذه النغمة على الأقل لبعض الوقت ، حتى بُعِثَتْ مرة أخرى ولكن فى إطار أكبر من التجمعات القبلية التى حققت بعض السيطرة ، وحيث احتاج الناس إلى أن يمدحهم شعراء معروفون بتأثيرهم فى الجمهور وإن لم يكونوا بالضرورة مرتبطين بهم بروابط القبيلة أو الدم . وهكذا كان وضع الشعراء أيام بنى أمية . ونتيجة لهذا التغير الجوهرى الذى طرأ على دور الشاعر ووظيفته فى عالم مختلف تماما ، ولدت القصيدة الثانوية التى اتخذت من قصيدة المدح شكلاً أساسيا لها .

يخصص الكاتب الجزء الثانى من المقالة (٧ - ١٢) للفوارق الرئيسية بين القصيدة الأولية والثانوية ، حيث يحصرها فى خمسة ، سنحاول إيجازها فيما يلى :

أولا : القصيدة الأولية تجربة شعائرية ، فى حين أن القصيدة الثانوية تجربة أدبية ، على ألا يعنى هذا أن القصيدة الجاهلية لم تكتسب تقليديتها بوصفها عملا أدبيا فى العصر الجاهلى .

ثانيا : القصيدة الثانوية تفترض وجود تقليد أدبى تحاكيه . وقد نتج عن هذه المحاكاة بروز قضية الانتحال ، واستمرار التقليد للقصيدة الأولية ، بل محاولة التفوق عليها فى استعمال غريب اللغة .

ثالثا : القصيدة الثانوية أساسا قصيدة مدح ، يتقلص فيها عنصر الحماسة إلى أدنى درجة ؛ على العكس من القصيدة الأولية حيث يجد الشاعر هويته بانتمائه إلى قبيلته والدفاع عن أخلاقياتها . وهنا كذلك يقف شاعر «القطعة» الخارجى على النقيض من شاعر القصيدة الثانوية .

رابعا : إن حاجة الشعراء لحياة آمنة دفع بشاعر القصيدة الثانوية لأن يلعب دور الممثل الهزلى (المهرج) ليدخل السرور على مولاه ، بالإضافة إلى ضرورة تمرسه بتقاليد قصيدة المدح وإجادة البلاغة .

خامسا : اختفت التفرقة الحادة بين الرجز والقصيدة فى القصيدة الثانوية ، وأصبح الرجز يستخدم فى الأغراض الجادة والشعر التعليمى .

وينهى الكاتب هذا الجزء بالإشارة إلى قدرة شعراء القصيدة الثانوية - برغم الحدود الضيقة لهذه القصيدة - على التعبير عن فرديتهم وآرائهم الشخصية فى الواقع ، وتميز بعضهم بصور شعرية خاصة ، وظهور نغمة دينية مثلا فى رثاء جرير لزوجته التى لم نكن لنجدها فى رثاء أبى ذؤيب لأولاده . وقد استطاع ، فى فترة متأخرة شعراء عباسيون من مثل أبى تمام والمتنبى أن يعطوا من أنفسهم أكثر فى قصائدهم .

وفى الجزء الأخير (١٢ - ٣١) من المقال يناقش الدكتور بدوى التطورات التى لحقت بشعر القطعة ، ويوضح لماذا يكون سهلا أن نلاحظ هذه التطورات حيث تمتع الشعراء بحرية أكبر فى إنشاء هذا النوع من الشعر ، من تلك التى كانت لديهم فى إنشاء القصيدة الثانوية التى كانوا يكسبون عيشهم من قولها .

ويحصر الكاتب مظاهر هذه التطورات فى شعر القطعة فى نوعين هما : شعر الحب وشعر الخمر ، حيث حدثت تغيرات بالغة فى استخدام اللغة ببساطة أكبر من تلك البساطة النسبية التى لوحظت فى شعر القطعة عند مقارنته بالقصيدة . وقد دعا إلى هذا التغير المذهل فن الغناء فى مكة والمدينة ، الذى نما فى ظل ظروف سياسية خاصة ببنى أمية وسياستهم .

فى شعر الحب تغير مفهوم الحب نفسه ، فأصبح لدينا بدلا من القصيدة «القبلية» ، التى تحتفل بالقيم الجماعية ، قصائد تتعامل مع الحب وتصف جوانبه المختلفة ، مركزة على نفسية الشاعر الفردية .

غير أن التطورات التى حدثت فى شعر الحب لا ترجع كلها إلى الحياة المتحضرة المترفة فى مكة والمدينة ؛ فقد نشأ شعر الحب «المهذب» والمثالى ، الذى يعد واحدا من أكثر التطورات اللافتة للانتباه فى تاريخ الشعر العربى - نشأ فى حياة الصحراء الأكثر بساطة فى صدر الإسلام . ولم يكن هذا النوع من الشعر بلا جذور فى الشعر الجاهلى .

وكانت قصيدة الخمر «الخمرية» هى المنطقة الأخرى التى حدثت فيها تطورات أساسية داخل شعر القطعة . وكما حدث فى شعر الحب ، فإن جذور الخمرية يمكن تتبعها فى الحقبة الجاهلية مثلا عند الأعشى الكبير . وفى عالم الأمراء الأمويين المترف مضى الخمر والغناء يدا فى يد معا . ويعد الوليد بن يزيد ، فى نظر مؤلف الأغانى ، مؤصل قصائد الخمر ، وممهد الطريق لمن بعده فى هذا الصدد . وقد كتب الوليد فى الخمر والحب بشكل متساو ؛ وقصائده تتميز بالرقة والعذوبة والسحر ، فى لغة مباشرة بصورة لافتة للنظر ، وببساطة من الواضح أنها أصطنعت من أجل الغناء .

وإذا كان الوليد واعيا بأنه يكتب داخل تقاليد شعر الحب السابقة عليه ، مقارنا نفسه بجميل وابن أبى ربيعة ، مطورا فيه كذلك ، فقد راد سبيلا جديدا فى شعر الخمر لم يسلكه أسلافه ، حيث كتب قصائد كاملة مكرسة للخمر فى لغة على قدر عظيم من البساطة والغنائية ، مستخدما أوزانا قصيرة مناسبة ، وواصفا تأثير الخمر عليه وموقفه منها ؛ وهو موقف عبادة يتعقد بوعيه أنه يحطم «تابوه» دينيا . وهذا العنصر الأخير يضيف بعدا روحيا إلى قصائد الخمر عنده . وهنا أيضا تكمن أصالته وتأثيره العميق فى أبى نواس .

وحقا لقد مهد الوليد الطريق للشعر العباسى فى نواح كثيرة ؛ فقصائده فى الخمر تعبر فى بعض الأحيان عن موقف عصيان أمام الحقائق الدينية ، موقف شك بل رفض ، هو بوضوح نتاج للصدام بين الأفكار المحافظة والحياة العقلية المتطورة التى طبعت الجزء الأخير من العهد الأموى ، وكانت ملمحا أساسيا للعهد العباسى ، نتيجة لازدهار الثقافة العربية .

من الواضح - بناء على الملاحظات السابقة حول التطورات التى لحقت بشعر القطعة - أن ما يقترحه كاتب المقالة ، على حد قوله ، هو أن الاختلافات الأساسية التى حدثت فى الشعر العربى منذ العصر الإسلامى ، والتى قررت بشكل حاسم مساره التالى الصحيح خلال العصر العباسى ، هذه التغيرات حدثت فى الحقيقة فى الحقبة الأموية . وعلى نحو مماثل من نمو القصيدة الثانوية والتطور الأسلوبى والموضوعى للقطعة ، كان الانتقال من الحقبة الأموية إلى العباسية انتقالا غير محسوس أكثر منه تغيرا مباغتا أو ثورة جذرية .

وإذا كان الأمر كذلك فما الذى قاد النقاد العرب القدامى إلى افتراض أن المحدثين كانوا العباسيين وليس الأمويين ؟ فى الإجابة عن هذا التساؤل يلقى الكاتب بعض الضوء على تلك التطورات فى الشعر العباسى التى عدت جديدة حتى ولو كان بعضها له جذوره فى الحقبة السابقة عليه :

فأولا : كانت الإسهامات الأساسية فى الشعر العباسى على يد شعراء مولدين . ولا شك أن التنوع العرقى قد ساعد على إنتاج شعر متطور فى موضوعاته ومداخله وأساليبه .

وثانيا : فنتيجة للضغوط التى تعرضت لها القصيدة الثانوية على يد الاتجاه المحافظ فى اللغة ، كان على الشعراء أن يتخذوا ثلاثة مسارات : الأول تبناه بشار (الذى عاصر كلا العهدين الأموى والعباسى) فى قصائده التى تأخذ طريقا وسطا بين لغة الشعر الجاهلى والتعبيرات المعاصرة المتطورة الحديثة ؛ وهو ما كان فى أذهان النقاد فى كلامهم عن أسلوب المولدين أو المحدثين (وهو البديع الذى سيتناوله الكاتب فى نهاية المقالة) . أما المسار الثانى فهو يتميز ببساطة فى اللغة والأسلوب ، ويعد نتاجا غير مباشر للقطعة وليس للقصيدة ؛ وقد ارتبط باسم أبى العتاهية . وأما المسار الثالث فقد كان الأسلوب المفضل بالنسبة للشكل الرسمى القديم وأسلوب التعبير عالى النغمة ؛ وأفضل مثال عليه هو شعر مسلم بن الوليد ، وفيما بعد ، إلى حد ما ، شعر أبى تمام . ولا يخلو الأمر من دلالة إذا قلنا إن الاتجاه الأخير قدر له أن يسيطر على شعر القصيدة التالى فى المدى البعيد . ولا شك أن النجاح العظيم الذى حققه هذا الأسلوب الشكلى بجمله الرنانة عالية النغمة ، والذى كان معبرا عن الموضوعات الملحمية عند أبى تمام والمتنبى ، قد ساهم بشكل كبير فى وصوله إلى درجة من النجاح لم يكن أسلوب أبى العتاهية البسيط الواقعى ليحققه .

وثالثا : فإنه على الرغم من أن الموضوعات الرئيسية للقصيدة الثانوية عند الشعراء الأمويين ، كانت محفوظة ، خاصة بالنسبة لخصائص الممدوح ، فإن الشعراء العباسيين سمحوا لأنفسهم بالتجديد فى مقدمتها .

ومع ذلك، فلأن موضوع القصيدة الثانوية فى ملامحه الجوهرية ظل هو نفسه نمطا مثاليا يحمل زاده الخاص من الفضائل والصفات - فقد كان على الشعراء العباسيين أن يضربوا على نفس الوتر ألحانا متنوعة ؛ ومن ثم كانت الحاجة إلى الإسهاب والتنويع بذكاء فى التعبير اللفظى قائمة ومتحققة بمساعدة كل المصادر والإمكانات التى وفرتها الحياة العقلية الحية فى الحضارة العباسية . وإنه فى ضوء هذه الخلفية ينبغى أن يرى مولد الأسلوب الجديد (البديع) ، الذى يظهر فى أشكاله الأولى عند بشار ، ويزداد انتشارا عند مسلم بن الوليد . وإنه لمن الصعب أن نجد شاعرا عباسيا واحدا استطاع أن يهرب من تأثير البديع .

إن البديع ، بلا شك ، نتاج الصناعة الواعية (أكثر من اللازم) ، وإن لم تكن بالضرورة تحول دون إظهار مشاعر أصيلة . لقد اهتم ابن المعتز ، واضع أول كتاب فى البديع ، بأن يوضح أن كل أنواع البديع يمكن العثور عليها فى التقاليد العربية السابقة ؛ وهو أمر لا شك فيه إلا فيما يختص بالمذهب الكلامى الذى استعاره من الجاحظ على حد قوله . ويستحق هذا العنصر الأخير عناية خاصة ؛ لأنه يعد ، أكثر من أى عنصر آخر ، نتاجا خالصا للمناخ العقلى فى العصر العباسى ، وغالبا ما كان من الأسباب الجذرية فى رفض النقاد العرب لشعر المحدثين . ومع أنهم هم أنفسهم ربما لم يكونوا على وعى تام بذلك العنصر ، إلا أنهم ركزوا اهتمامهم بالفعل على أكثر مظاهره سطحية - أى استخدام اللغة .

ويعلق الدكتور بدوى على قضية استخدام البديع فى الشعر العباسى بأنه كان نتاجا للملك الجدل المنطقى الصارم الذى أعطى الشعر العباسى ذوقه الخاص . ولكنه يعود فيقرر أن نتائج هذه الحركة العقلية المتطورة قد تبدت

بشكل مثير ، كما ينبغى أن يتوقع المرء ، فى شعر القطعة ، حيث حملت تجديدات ذات دلالة طرحها الأمويون فى شعرهم ، والتقطها الشعراء العباسيون الذين طولوا فيها ، ومدوا الشعر العربى من خلالها إلى آفاق متعددة الاتجاهات . على أيدى هؤلاء الشعراء اكتسبت قصيدة المناسبات درجة غير مسبوقة من تعقد العاطفة والمدخل ، ونغمة ساخرة لم تكن تعرف فيها من قبل . وازدهر جنس الفكاهة Humour لأول مرة فى الشعر العربى . . . إنه ذلك الوعى بتصورات نهائية فى الحياة والموت ، ذلك الشعور الدينى (نظراً لعدم وجود مصطلح أفضل) الذى يعطى شعر الخمر عند أبى نواس ، وليس فقط قصائده الدينية الواضحة ، سمة روحية عميقة القلق ، لم يكن الوليد بن يزيد (وليس يزيد بن الوليد كما ورد فى المقالة ص٢٩) ليصل إليها وقد تكون عقله فى زمن أقل تطورا عقليا وأقل مخاطرة . وإن تحليلا يتناول شعر أبى نواس بذكاء وحساسية للغته وصوره وبنائه لجدير بأن يكشف عن تعقد موقفه المتكافىء فى ضديه .

إن مثل هذا التحليل جدير بأن يكشف عن الطريقة الإبداعية التى استخدمها الشعراء العباسيون فى التعامل مع التقاليد الشعرية ، سواء بقلبها رأسا على عقب للسخرية والاستفادة منها فى نفس الوقت ، أو بتناولها واستعمالها من أجل التعبير عن أغراضهم (من مثل وضعها كمقابل لخبراتهم المعاصرة) . وفى كلتا الحالتين تمكن الشعراء من إنتاج شعر يبلغ الغاية فى السخرية .

وفى هذا الإطار كذلك كان استخدام ابن الرؤمى للطبيعة بوصفه شاعرا من شعراء المدينة ؛ فقد كان شعره من روافد شعر الطبيعة عند الصنوبرى ، الذى يرى فيه الكاتب ظاهرة طريفة يصبح فيها الفن والطبيعة مجدولين معا بشكل لا فكاك منه ، إلى الحد الذى تصبح فيه الطبيعة فنا والفن طبيعة ، ويتبادل كل من الواقع والتقاليد أماكنها .

ويعلق الكاتب ، وفى ذهنه ابن المعتز والصنوبرى والسرى الرفاء ، على موضوع رؤية الطبيعة رؤية خالصة من خلال الفن بأنه ينطوى على كثير من المخاطر الجسيمة ضد الفن وضد إدراك الطبيعة . هذه الرؤية تدل على الركود الذى كان فى طريقه المحتوم إلى إصابة الثقافة العربية . وكان على التقاليد الأدبية فى هذه الثقافة أن ترزح تحت السطحية المفرطة ، والأكروبات اللفظية التى انتهى إليها الشعر مع مرور الوقت .

ولأن هذا العرض المطول قد استنفد مساحة كبيرة فإننى سوف أبدى بعض الملاحظات التى لم أشأ أن أتناول المقالة من خلالها ، لحرصى على أن يلم القارىء بما يكتبه الباحثون بالإنجليزية عن الأدب العربى أولا ، نظرا لأهميته العلمية .

- يستعمل الدكتور بدوى فى هذه المقالة وغيرها مقارنات بين التقاليد الأدبية العربية والغربية ، ويربط بينها . وهذا شىء لافت للانتباه حقا ، ويمكن الإفادة منه فى مجال الأدب المقارن .

- يعطى الكاتب فى هذه المقالة أهمية أساسية لشعر الأمويين ، ولكنه يعود - ربما لاحظ القارىء - فيسلبهم حقهم هذا عند تأكيد أهمية التطورات التى حدثت فى الشعر العباسى . وربما كان هذا هو السبب وراء اختلافه مع سى إس لويس حول التسمية بـ « أولى » و« ثانوى » . انظر هامش (١) .

- على الرغم من الجدة والعمق فى التناول الذى بدأت المقالة بهما وانتهت أيضا بهما ، فإن ثمة غموضا أساسيا فيها يبدو فى التفرقة بين بشار من ناحية ، ومسلم وأبى تمام من ناحية عند الكلام على « القصيدة الثانوية » وأسلوب المولدين « البديع » ثم الجمع بينهم جميعا بعد ذلك فى « القطعة » التى يرى أن التجديدات حدثت فيها بشكل مثير من ناحية أخرى ، وهنا لا يستطيع المرء إلا أن يكشف عما يمكن أن يكون السبب الرئيسى وراء «الغموض» فى مقالة الدكتور بدوى . إن الكاتب لا يبدو أنه يعتقد فى أهمية « البديع » ودوره فى الشعر العربى ، بخاصة فى الحقبة العباسية ، وذلك ربما يرجع إلى أمرين : الأول أنه لا يتسق مع فكرته الأساسية التى يقدمها فى مقالته ، وهى أن التجديد فى الشعر العربى بدأ فى العصر الأموى وليس كما هو شائع فى العصر العباسى . والأمر الثانى هو أن نظرته إلى البديع نظرة تقليدية ، يوافق فيها ابن المعتز نفسه فى رأيه أن الأنواع الأربع الأولى موجودة فى القرآن والحديث والشعر الجاهلى ، وكل ما فى الأمر أن المحدثين أسرفوا وأفرطوا فى استخدامها . وحتى فى مقالته التى ينتصر فيها لأحد أنواع البديع من خلال تحليل قصيدة أبى تمام فى فتح عمورية ، يقرر أنه لا ينتصر للبلاغة[٣] . إن إدراك ابن المعتز نفسه للبديع يعد متأخرا نقديا[٤] . والغريب أن الدكتور بدوى يضع ابن المعتز فى المرحلة الأخيرة فى استخدام البديع إبداعيا ، وفى الوقت نفسه يرى رأيه فى البديع من الوجهة النظرية .

فى المقالة الثانية فى هذا العرض وهى بعنوان :

«الجزء الخاص بالناقة فى قصيدة المدح»

تقدم الكاتبة الألمانية ريناتا ياكوبى Renata Jacobi لها[*] بمقدمة (١ - ٤) تؤكد فيها أهمية الجزء الخاص بالناقة بين أجزاء القصيدة العربية القديمة من حيث ما لحقه من تغير جذرى فى الفترة الممتدة بين العصر الجاهلى والعصر العباسى . وهى ترى أنه بفحص عمليات التغير التى أصابت هذا الجزء فى مراحلها المتتابعة يمكننا الحصول على فكرة أوضح عن تطور مهم فى تاريخ الأدب العربى ، أى الانتقال من القصيدة القبلية « Tribal Ode » فى العصر الجاهلى إلى قصيدة البلاط « Courtly Ode » فى العصر الوسطى الإسلامية[٦] .

وثمة مسألة أخرى تطرحها الكاتبة وتلقى عليها الضوء فى مقالتها ، هى مدى مشروعية وصف ابن قتيبة للقصيدة وأقسامها . وهى ترمى إلى إثبات أن وصف ابن قتيبة لا يناسب القصيدة الجاهلية ، وإنما يمكن تطبيقه فقط على نمط واحد من عدة أنماط طورها الشعراء الأمويون . أما فى أيام ابن قتيبة نفسه فكان هذا النمط من قصيدة المدح قد هجره الشعراء عمليا ويمكن أن نلاحظ أن الصلة بين المسألتين المطروحتين فى المقالة أساسية ؛ فابن

قتيبة ، من ناحية ، يتحدث عن الجزء الخاص بالناقة فى وصفه لأقسام القصيدة من حيث هو جزء طبيعى يأتى بعد الوقوف على الأطلال والنسيب وقبل المديح . والكاتبة من ناحية أخرى ، تعيد وصف هذا الجزء المهم من القصيدة فى العصور الأدبية المختلفة ، وتتابع التغيرات التى لحقته فى كل هذه الأطوار ، ودلالاتها داخل القصيدة القديمة ، ثم تناقش علاقة ذلك كله بوصف ابن قتيبة الذى سلم به الباحثون الغربيون المحدثون بتأثير نظرتهم التقليدية الثابتة إلى الشعر العربى القديم .

وقبل أن تبدأ الكاتبة تحليلها ، تشير إلى أن الشعر العربى فى كل حقبه تميز بميل قوى إلى المحافظة . وكان التقليد والتجديد يمضيان جنبا إلى جنب ، وكان هناك دائما شعراء يحاولون أن يحتفظوا بشكل مطلق للقصيدة وإن كان ذلك لمجرد إظهار مقدرتهم الشعرية . ولهذا السبب ترى الكاتبة أنه من المستحيل أن نقرر يقينيا ما إذا كان ثمة اتجاه تقليدى – تكنيكا كان أو أسلوبا أدبيا – قد هجره الشعراء نهائيا ، اللهم إلا إذا قمنا بفحص دقيق لكل النصوص المتاحة .

ومهما يكن من أمر فإن الكاتبة تعتقد أن هناك مسألتين يمكن أن يجاب عنهما بشىء من الثقة فى هذا الصدد : الأولى ، أن التحليل الوصفى لمنتخبات ممثلة للشعر يمكن أن يبقى عليه ما إذا كان شكل بعينه من أشكال القصيدة سائداً أو نادراً . والثانية ، أنه بربط نتائج أكثر من مسح وصفى معا يمكن التأكد من أى مسار سوف تأخذه عمليات التغير . وعلاوة على ذلك فإنه من خلال مثل هذه الدراسة سوف يكون واضحاً أن التطور الشعرى لا يتقرر طبقا لعوامل خارجية ، ولعبقرية شعراء أفراد فحسب ، بل طبقا لقواعد جمالية متوارثة فى الشكل الأدبى نفسه كذلك .

قسمت الباحثة تاريخ القصيدة إلى أربع عهود : جاهلية ، مخضرمة ، أموية ، وعباسية . وفيما يتعلق بالفترتين الأولى والثانية قامت الباحثة بفحص كل النصوص المتعلقة بالموضوع كى تؤسس للأنماط الرئيسية للقصيدة ، ولكنها لم تقم بعمل قائمة كاملة ، ولا تقويم إحصائى ، لاعتقادها أن هذه النصوص المبكرة لا تمثل قاعدة يمكن الارتكان إليها فى إجراء كهذا .

أما بالنسبة للعهدين الأخيرين فإنها تبنت طريقة مختلفة ، حيث اختارت ثلاثة شعراء من كل عهد ، أجمع عليهم النقاد القدامى والمحدثون بأنهم من أشهر شعراء المديح فى عصرهم . وهم على التوالى : الأخطل ، وجرير والفرزدق من الأمويين ، ومجموع مدائحهم ١٤٤ قصيدة ، وأبو تمام والبحترى والمتنبى من العباسيين ، ومجموع مدائحهم ٥٩٣ قصيدة ، تحللها الباحثة تحليلا كيفياً وكمياً .

وهى تشير إلى اعتمادها على النتائج التى وصلت إليها فى كتابها المذكور آنفا فيما يختص بالشعر الجاهلى ، وتؤكد قبل التحليل أنها مهتمة بتاريخ النوع الأدبى وليس بالقصائد المفردة ، كما تؤكد أن التحليل موجه نحو البنية السطحية للقصيدة فقط ، مستبعدة من دراستها تلك المشكلات المتعلقة بالوظائف الخاصة بتقليد ما من تقاليد القصيدة ، أو المستويات الدلالية المختلفة التى يمكن أن يمثلها فى قصيدة بعينها .

وفى بداية الملخص الذى ختمت به الكاتبة مقالها (٢١ – ٢٢) تشير إلى أن دراستها محدودة فى مداها ومادتها ، وينبغى أن تقوم دراسات أخرى باستكمال ما فيها من نقص ، وتوكيد ما وصلت إليه من نتائج . ونحن نقدم الآن ملخصا مشابها من خلال التحليل (٤ – ٢١) ليلم القارىء بهذه النتائج . ولكن بطبيعة الحال فإن هذا لا يغنى على الإطلاق عن الرجوع إلى التحليل نفسه .

إن «القصيدة القبلية» فى العصر الجاهلى تشمل ، كقاعدة ، ثلاثة أجزاء كل منها له اعتباره الخاص (النسيب ، وصف الناقة ، المديح) . وترتبط هذه الأجزاء معا من خلال تكنيكات ذات طبيعة سردية . وأما الجزء الخاص بالناقة فلا يتحدد على الإطلاق من خلال فكرة المديح ، إذ إنه فى أنماط أخرى من القصيدة يعد تعبيرا عن الحياة والمجتمع القبلى . وفى النصف الأول من القرن السابع الميلادى ، أى خلال جيل الشعراء المعروفين بالمخضرمين ، لم يكن ثمة مفر من حدوث تغير حاسم فى وظيفة جزء الناقة ، على نحو ما يؤكده شعر الأعشى ميمون والحطيئة . وبشكل مواز للقصيدة القبلية تدرج فى الظهور شكل جديد للقصيدة ، استبدل فيه الشاعر بوصف الناقة وصفا لرحلته عبر الصحراء إلى الممدوح . وفى البداية كان هذا الوصف للرحلة يحتفظ بعناصر من وصف الناقة ، ويعد هذا أول مراحل الانتقال من «القصيدة القبلية» إلى «قصيدة البلاط» فى الفترات المتأخرة . وفى نفس الوقت بدأت القصيدة الثنائية التى تتكون من النسيب والمديح فقط فى أخذ مكان الشكل الثلاثى من القصيدة .

وفى العصر الأموى كانت القصيدة القبلية على وشك الاختفاء ، على الرغم من استمرارها على لسان الشعراء المحافظين . وفى مكانها نلاحظ كثرة القصائد الجديدة ذات «الرحيل» المستفيض إلى الممدوح ، مؤكدة عناء الشاعر فى الوصول إليه ، ومستبعدة كل الخيوط المعنوية لوصف الناقة القبلى ، التى لا تسهم فى تحقيق هدف الشاعر من التأثير على الممدوح . وهكذا لم يعد الجزء الخاص بالناقة يمثل جزءا مستقلا فى القصيدة ، وإنما نظر إليه بوصفه جزءا من قصيدة المدح ، مضافا إلى المديح أحيانا ، وممزوجاً به أحيانا أخرى . ومن ناحية أخرى فإن القصيدة الثلاثية لم تعد تشكل نموذجا معياريا ، إذ حلت محلها القصيدة الثنائية التى لا تحتوى على موضوع «الرحيل» ، أو يتقدم المديح بيتان أو ثلاثة منه . وبالإضافة إلى ذلك فقد بدا اختيارا مشروعا للشعراء المداحين أن يحذفوا النسيب .

أما فى قصيدة البلاط فى الحقبة العباسية فإن «الرحيل» ينحسر إلى حد أبعد فى مدى تطبيقه وفى طوله . وعلى الرغم من أنه كان ما يزال يستخدم فى تلك الحقبة بوصفه صيغة تقديم للمدح ، فإن لدى الكاتبة من الأدلة ما يسوغ لها تقرير أن القصيدة الثنائية تشكل النموذج المعيارى لقصيدة البلاط العباسية .

وتعلق الكاتبة على نتائج بحثها فترى أن تطور القصيدة من الجاهلية حتى القرن العاشر الميلادى يمكن تتبعه فى مراحله المتوالية ، مكونا خطا مستمراً واحدا ، برغم بعض الانحرافات القليلة . إن جيلا واحدا من الشعراء ، لم يقلد آخر لمجرد التقليد ؛ فقد أسهم كل جيل ببعض التغيرات التى تنطوى على الفطنة والحذق ، سواء فى محتوى النوع الأدبى أو بنيته . وفى أثناء هذه العملية فقدت القصيدة سرديتها ، كما فقدت كذلك – إلى حد ما – ملامحها الوصفية ، وأصبحت أساسا بلاغية الأسلوب ، مدنية الشخصية . وبعبارة أخرى ، فقد استبدل الشعراء بالوحدة السردية للقصيدة القبلية وحدة الوظيفة .

ومن ناحية أخرى فإن هذه الوحدة الوظيفية قد حتمت مزج الرحيل بالمديح ، وأدت إلى تقلص وصف الناقة فى الفترة الأموية ، وساعد ذلك بالإضافة إلى تحديد

مقصد الرحلة وخط سيرها – على نقل القصيدة القبلية إلى قصيدة البلاط . وليس هناك أدنى شك فى أن هذا هو الشكل الذى وصفه ابن قتيبة للقصيدة .

وثمة مسألة أخرى فى وصف ابن قتيبة تؤيد رأى الكاتبة ، وهى أن وصفه للنسيب ترجمة دقيقة للنسيب الأموى المتأثر بشعر الغزل المعاصر له ، ولكنه لا يكاد يناسب المقدمة الغزلية فى القصيدة الجاهلية . فالشاعر الجاهلى لم يكن بعد قادرا على الارتداد إلى مشاعره ووصفها باستفاضة ، إذ كان عقله موجها إلى العالم الخارجى . وعند كلامه عن عاطفته وأساه كان يتناول فى إسهاب مظاهرهما من دموع وأرق ، وبعد تقرير مشاعره سرعان ما كان يتحول إلى الأشياء المادية المحيطة به . أما الاستبطان والمعاملة الحقة للعاطفة فى الشعر فقد كانت نتائج حقب متأخرة .

وتثير مقالة ريناتا ياكوبى موضوع صحة الشعر الجاهلى من زاوية تحليلية تستحق الإشارة إليها فى نهاية هذه المراجعة . فالكاتبة تؤمن بقدرة التحليل الوصفى على اكتشاف عمليات التغير فى القصيدة وأسباب التطور الشعرى ، وبخاصة القواعد الجمالية المتوارثة فى الشكل الأدبى نفسه . وقد أدى إيمانها بهذا المبدأ إلى استبعاد بعض القصائد وعدها منحولة (ص ٧) ، كما ساعدها على اكتشاف نقاط التغير فى بنية القصيدة حتى فى العصر الجاهلى نفسه . وهى تستمر فى إثارة الموضوع نفسه من خلال جدلها مع بلاشير الذى تعترض على رأيه فى قصائد الشعر الجاهلى ، وانتظام أسلوبها بمرور الوقت ، والرواية طبقا لنموذج القصيدة فى وصف ابن قتيبة . وتقرر بكل تأكيد أن افتراض بلاشير لا أساس له بشكل عام إن لم يكن فى كل حالة فردية . فعلى ضوء ما وصلت إليه من نتائج فإن القصيدة الجاهلية أو القبلية تشكل نمطا مختلفا من القصيدة ، ومرحلة سابقة من التطور ، وانبثق فيها تدريجيا القصيدة الأموية . وأخيرا تقول ريناتا ياكوبى إنه إذا كان ذلك صحيحا فإن القصيدة الجاهلية يجب أن تعد موثقة من حيث هى شكل (ص ١٩) .

وثمة نقطة أخيرة تتصل بمقالة الدكتور بدوى التى بسطنا الحديث فيها ، ومقالة الكاتبة الألمانية ياكوبى . فعلى حين يشترك الاثنان فى إعطاء الحقبة الأموية أهمية أساسية فى تطور الشعر العربى ، فإنهما يفترقان فى رؤيتهما لطبيعة هذا التطور ، وبخاصة فى علاقته بالإسلام . فالدكتور بدوى – كما رأينا – يقرر أن التطور حدث بتأثير الإسلام وإن لم يكن محسوسا ، لارتباطه بنظرة المؤمنين الجدد إلى العالم . وهذا فى حد ذاته قد يتسق فى طبيعة فهم هؤلاء الناس للدين وروحه وقيمه الجديدة عليهم ، ولكنه ، فى الوقت نفسه ، لا يشرح طبيعة التطور فى إطار القصيدة «الثانوية» وعلاقته بالقصيدة «الأولية» ؛ بخاصة فى تلك الحقبة المبكرة التى سبقت الشعر الأموى ، أى الحقبة المخضرمة ، وربما قبلها بقليل فى الشعر الجاهلى نفسه . وهنا تبدو ياكوبى أوضح من بدوى حيث نلاحظ فى تناولها للجزء الخاص بالناقة فى قصيدة المدح (٨ – ١٣) أن ثمة إشارات عدة فى هذا الشعر تتكشف عن ملامح خاصة به ، من مثل نمو الروح الفردية فى الإنشاء والأسلوب ، وفى التعامل مع الموضوعات والصيغ التقليدية . وهى ترى أن قصيدة المدح فى العصر الأموى نتاج لهذا الشعر الذى نما فى خط مواز لظهور الإسلام وليس بتأثيره . وهو أمر يمكن التدليل عليه من خلال ديوان شاعرين رائدين هما الأعشى ميمون والحطيئة ، بل إنه يمكن الرجوع إلى النابغة وزهير لملاحظة تغييرات أخرى فى القصيدة التقليدية . وكل ما كان على الشعراء الأمويين أن يفعلوه هو أن يتلمسوا هذه الخيوط ويمسكوا بأطرافها ، مؤكدين جوانب فيها ، ومستبعدين تلك العناصر من الوصف القبلى التى لم تكن تساعدهم فى تحقيق هدفهم من المديح . والكاتبة أخيرا تلاحظ هذا الخط من التأثير والتأثر بين أجيال الشعراء ، حيث تلحظ العلاقة بين الأعشى والحطيئة المتعاصرين ، ومدرسة زهير وكعب والحطيئة ، ثم تتابع الخط بين الحطيئة وراويته الفرزدق ، وكذلك بين الأعشى والأخطل .

أما ك . دالجليش Dalgleish فقد تناول الأعشى ببعض التفصيلات فى مقالته :

« العاطفة فى ديوان الأعشى »

« دراسة لبعض جوانبها»(٧)

ويقول فى بداية مقالته إن الصلة الدقيقة بين الشعر والعاطفة لا تطرح مشكلة يمكن تحليلها والخروج من التحليل بحل واحد «صحيح» لها . أما النقطة الوحيدة المقبولة بشكل عام فهى أن ثمة صلة ما قائمة فى الواقع ، وأنها ، إن لم تكن مطردة ، فهى حميمة . ولكن السؤال الذى لم يجب عنه فى دراسات بعض المحدثين لهذا الموضوع فى الشعر اليونانى هو : ما العلاقة الجوهرية بين الشعر والعاطفة التى يظهرها . إن النفاذ إلى هذا النمط من العلاقة لأمر حيوى فى فهم الشعر العربى الكلاسيكى وتقديره حق قدره ، بخاصة أنه ينتمى إلى تقليد محكم العقد ، يكاد ألا يكون مألوفا للغرب تماما . والمقترح هنا هو الإضافة إلى الدراسات السابقة فى الموضوع بدراسة بعض النصوص التى تحتوى على علاقة متبادلة بين العاطفة والتقليد فى عمل شاعر واحد هو الأعشى ، الذى يمكن – بأكثر من طريقة – أن تعد المداخل التى يتبناها فى شعره مطابقة لتلك الماثلة فى الشعر الجاهلى بشكل عام .

وفى بعض المراحل المبكرة المفترضة فى تطور الشعر العربى ، رُقِّىَ الحب – أو أُنْزِلَ – إلى مقدمة القصيدة . ولما كان الحب هو الذى يزودنا بأكثر نقط الانطلاق العاطفية إلى الشعر ، فلذلك يبدأ الكاتب المناقشة به . والحب ، على عكس الكراهية والحرب ، يقع فى الزمن الماضى حيث المحبوبة دائما قد نأت وهُجِرَت ديارها فى التقاليد الشعرية المعاصرة للأعشى . وهذا الحب «التقليدى» فى مقدمة القصيدة مفترض فيه الصفة التمهيدية ، وأن تكون نغمته حزينة ، ولكنها لا تعبر عن عاطفة شخصية تجاه موقف بعينه ، بل هى بمثابة مقدمة درامية لتأسيس نغمة ما ، وربما عمقها الشاعر أو غيرها فى بقية القصيدة .

ويلاحظ الكاتب أن الأعشى يضيف إلى صورة الرحيل بالمقدمة عددا من صور الأحزان التقليدية للمحب العذرى ، وتؤدى به هذه الملاحظة إلى محاولة رؤية علاقة بين الأسف على الحب الماضى والحب الذى لا يكاد المحب يحققه فى الشعر العذرى . ويرى أنه إذا وجدت هذه العلاقة فيما يتصل بالأعشى فسوف تكون رقيقة إلى أبعد حد ، ذلك لأن الأعشى لا يبذل هنا جهدا على الإطلاق فى تحقيق أى شكل من أشكال الفردية المتخيلة ، بل هو يطور موضوعه كمحب سيء الحظ فى أبيات يجب أن يُفْتَرَض فيها أن مستمعيه يألفونها تماما ؛ وإذا كان مقصودا من وضعها التعبير عن عاطفة شخصية فسوف تكون مرفوضة لجدتها . ومع ذلك ، فلو أن لها غرضا دراميا ، فإن حقيقة معرفة المستمعين لكيفية تطورها لا يضعف من قوتها .

والكاتب لا يتعمق المكانة الأساسية للعاطفة فى الشعر العذرى بوصفها مقابلا للعاطفة فى الشعر التقليدى ، وإن كان يقترح مقارنتها مع العاطفة عند الأعشى .

ويلاحظ – من ناحية أخرى – أن الجنس عند الأعشى كذلك ليس له معنى فردى ، حيث لا يسمح له بالسيطرة على القصيدة ، بل يوظفه لإظهار خبرته كمحب كبير فى السن ، وليس لإظهار عاطفة شخصية . وينطبق الكاتب وجهة النظر هذه على صور الأعشى الأخرى* المتعلقة بالبغايا والحرائر ، بل شعر الخمر ، والشعر غير الشخصى ، من مثل موضوعات الزمان والمكان . فشعر الأعشى يقوم على سلسلة من التقاليد ، يحكمها تصور نصف درامى للموضوعات المختلفة التى يطورها . وعلى الرغم من أن الشاعر يبدو كأنه يتكلم بشكل شخصى ، فإن هذا ليس شبيها بالشعر الغنائى الغربى ، وإنما هو شعر المونولوج أو الحوار الدرامى . والعاطفة ، بشكل عام ، ليس لها الأهمية الأولى ، ولكن يتعرَّف المستمع عليها أو يقوم بإظهارها من خلال النص ، بخاصة إذا كان النص قصيدة مدح ، كما هى الحال هنا .

ويلاحظ الكاتب ، فى هذا الصدد ، أن الراوة لم يكونوا مهتمين بالاحتفاظ بالقصائد الفردية العربية المبكرة ، وما تبقى منها مثلا فى ديوان الأعشى ؛ فربما كان محض صدفة . كما يلاحظ من خلال بيت واحد للأعشى أن الفرق بين «الحب» و «الوَجْد» ليس واضحاً تماما فى القواميس العربية ، وأنه إذا عد «الوجد» شيئا ذاتيا يتعلق بعاطفة المحب فإن شعر الأعشى يخلو منه . ولكن وجود مثل هذا البيت يطرح احتمالا مؤداه أن الأعشى وغيره من الشعراء العرب المبكرين قد فكروا بشكل عام فى مشاعر شخصية ، ولكنهم تصوروها خبرة لا ينبغى أو لا يستطاع التعبير عنها أو نقلها على نحو ما تطور مفهوم «الوجد» بعد ذلك فى الخبرة الصوفية . وإذا ثبت صحة هذا الزعم وأيدته دراسات أخرى ، فإنه قد يساعد على شرح ظهور التقاليد فى الشعر العربى القديم ؛ تلك التقاليد التى لا شك أنها تقولبت لتصور ماعده الشعراء حاجة تلح على إحساسهم بشكل عميق . وحتى ترسم خريطة هذه التقاليد ، ويتعرف على الدوافع التى أملتها ، فإن الشكل الأدبى الذى تمثله لا يمكن تقديره على نحو صحيح .

ولعل القارىء يلاحظ أن الكاتب يشترك مع بدوى (١٩٨٠) فى بعض الملاحظات حول الربط بين الغزل العذرى والشعر الجاهلى ، كل بطريقته ، ومع ياكوبى (١٩٨٢) فيما يتصل بالدراميّة والسرديّة والفرديّة فى نفس الشعر . وكذلك قضية النحل فى هذا الشعر ، حيث يشير دالجليش إلى احتمال توليد أبيات على الأعشى وقصائد مزيفة ، ولكنه يحتمل أيضا أن التقاليد نفسها ، بناء على ذلك ، وبرغم تنوع محتواها العاطفى ، هى تلك التى استخدمها الأعشى . ولذلك فربما يكون معقولا أن تعد الإحالة إلى الأعشى هى إلى «مدرسة الأعشى» ، دون أن يكون لهذه النقطة تأثير على غرض هذه الدراسة . والكاتبان – كما رأينا – يتعاملان مع مشكلة الشك فى الشعر الجاهلى من خلال النقد والتحليل الداخلى لهذا الشعر ، نقدا وتحليلاً يعتمدان على دراسات مماثلة فى التقاليد الغربية ؛ وهو أمر غير تقليدى عند المستشرقين الأوائل ، الذين اعتمدوا على تصورات خارجية عن الشعر فى معظمها . ولعل فى هذه المحاولات وفى غيرها مما سنعرض له فى حينه ، تنويرا للشعر الجاهلى ، ودفعا للدراسين العرب إلى مزيد من الدراسة والاهتمام والتطوير لهذا الشعر(٨) .

أما أندرياش حورى أستاذ الأدب العربى بجامعة برنستون فيتناول فى مقالته :

« الشكل والمنطق فى بعض القصائد العربية من العصور الوسطى»(٩)

وهذه القصائد ثلاثة : واحدة لكل من أبى تمام وأبى نواس وابن الرومى ، كما يشير إلى قصيدة أخرى لأبى نواس . يناقش الدكتور حورى من خلال تحليله لهذه القصائد الطباق منهجاً للتفكير يقرر إلى حد بعيد الشكل الذى «تتركه قصيدة ما فى العقل» . وهو يؤكد العبارة الأخيرة ، لأنه يريد أن يبين أن تأثير القصيدة يمكن أن يعتمد على العلاقات بين القوالب المنطقية التى تنتظم فيها مكوناتها المتتابعة ، بدلا من اعتماده على المعلومات المنقولة بوضوح فى تتابع من الأبيات التقليدية إلى حد كبير . وهذا لا يعنى إهمال المعلومات ، بل يعنى أن المعلومات مادة خام ، رتبت فأصبحت هذا الأثر المتروك فى العقل(١٠) عن طريق الرمزية المنطقية Logical Typology وليس التتابع السردى .

والمقالة تحاول تطوير منهجا للتفسير قائما على نوع معين من النصوص . والكاتب يرى أن شكلية المنهج المطروح مناسبة للدراسة البلاغية وبخاصة أن البلاغة تسلية الناقد البنائى التى تعُود بالتسمية إلى ألف عام .

وينطلق الكاتب من مقولة مؤادها أنه فى السنوات الأخيرة سعى عدد من مؤلفى الكتب والمقالات إلى ترسيخ فكرة غريبة تقول إن قصائد الشعراء العرب فى العصور الوسطى تفتقر إلى تماسك الفكرة . وهو يرى أن هذه الفكرة ليست بشىء ، وأنها دليل على القراءة المتسرعة . ويضرب أمثلة واضحة على التتابع السردى من القصائد القصصية لابن أبى ربيعة وأبى نواس ، مع تقليله من أهمية هذا النوع من التتابع كما رأينا ، كنوع من الوحدة . أما إذا كانت هناك بعض القصائد التى لا تكشف عن هذا التتابع السردى ، مثل قصائد المدح ، فإن الكاتب يقترح أن نعدِّل قليلا من حماستنا فى العثور على قصائد ذات نوع مألوف من الوحدة ؛ لأن مثل هذه القصائد قد تكون نوعا من التضليل الذى ليحول دوننا وملاحظة حيل أخرى ربما كانت أكثر غرابة ؛ يحوكها الناقد الخصيم The Critical Adversary . ص ١٦٤) .

وربما كان هذا التحوط سببا فى اختيار الكاتب لقصيدة غير مشهورة لأبى تمام(١١) ، وأخرى صغيرة تتكون من خمسة أبيات لأبى نواس(١٢) ، وثالثة رباعية لابن الرومى(١٣) . وربما كان هذا الاختيار بدوره هو الذى قاد الكاتب إلى توضيح أن درجة قابلية التبادل interchangeability بين الأبيات عالية بشكل معقول داخل أجزاء القصيدة ، ولكن القصيدة كل ؛ لأن الفكرة تدخل فى علاقات متماثلة بشكل واضح . ولعله يقصد بالقابلية للتبادل أن أبيات القصيدة يمكن إعادة ترتيبها دون أن تؤثر على الفكرة . ويواجه موقفا مشابها فى تحليل القصيدة الثانية حيث يلاحظ أن النكتة فى قصيدة أبى نواس هى التوابل التى تعطى القصيدة طعمها ومع ذلك يرى أن علاقات الفكرة هى اللحم الذى توضع عليه التوابل .

ويبدو أن الكاتب كان على ثقة من سبق الظن لدى القارىء حول جدوى النظر إلى الشعر بهذه الطريقة المنطقية الجافة ، فينهى مقالته بأنه لا يرمى إلى القول بأن أولئك الشعراء قد فكروا فى قصائدهم قبل أن يقولوها (طبعا هم فكروا ولكن بمنطق مختلف) ولكنه يرمى إلى أن بعض القصائد من هذا النوع يمكن أن تنتج بسهولة من الأسلوب البلاغى الذى يقلل من التنوع الشكلى بين مكونات القصيدة بسبب ولوعه بالتشاكل والتناسب فى الفكر أو النحو . وبذلك يسهل

قيام تناسبات شكلية بين هذه المكونات . ويرى الدكتور حورى أخيرا أن الحكم على أبيات ذات علاقات منطقية بأنها ذات دلالة كافية لتخلق من القصيدة كلا أمر يجب أن يظل دائما خاضعا للتقييم الفردى .

فإذا ما جئنا إلى المقالة الأخيرة ، وهى حديثة جداً بالنسبة لباقى المقالات وجدنا أن صاحبتها سوزان بينكى ستيتكفيتش تتعرض بشكل جاد لنقد تكنيكات معينة فى التحليل البنائى كما هى مطبقة من قبل نقاد بعينهم فى حقل الشعر الجاهلى . وهى تحاول فى مقالتها الطويلة ، التى تعنونها :

ب- «التفسير البنيوى للشعر الجاهلى : نقد واتجاهات جديدة»(١٤)

أن تبرهن على عدم نجاح هذه التكنيكات من ناحية ، وتقيم الدليل على سلبياتها من ناحية أخرى ، وأن تقترح تطبيق مداخل أخرى بنيوية وغير بنيوية – لعلها تقودنا إلى ادراك عقلى واستطيقى أكثر رسوخاً لهذا الأدب الذى لم يزل عصياً نوعاً ما .

والمقالة تتكون من جزئين أساسيين : فى الجزء الأول تقدم الباحثة «نقداً للتحليل البنيوى للشعر الجاهلى» (٨٥ – ٩٨) ، وفى الثانى تقدم فكرتها الأساسية البديلة التى نقدت الآخرين من خلالها بشكل أساسى وهى تعطى هذا الجزء عنواناً هو «طقس العبور نموذجاً شعرياً» The Rite of Passage as Poetic Paradigm (٩٨ – ١٠٧) .

والأعمال الأربعة التى تناولها بالنقد هى : كتاب مارى باتسون(١٥) «الاطرادية البنيوية فى الشعر» ، الذى تحاول فيه صاحبته تحليل خمس قصائد من المعلقات تحليلا بنيوياً لغوياً ودراستى كمال أبى ديب(١٦) فى تحليل معلقتى لبيد وامرىء القيس ، وأخيراً دراسة عدنان حيدر(١٧) فى تحليل معلقة امرىء القيس بنيوياً كذلك .

فى نقدها لمارى باتسون المكثف جدا (٨٥ – ٨٦) بالنسبة لنقدها للكاتبين الآخرين ترى الدكتورة سوزان ستيتكفيتش من جامعة شيكاغو أن هذا الكتاب لا يكاد يستحق المناقشة ، لأن التحليل الذى فيه للتكرار الصرفى ، والانحراف الصوتى ، ومعيار النظام يجب أن يقوم على أسس أربعة كى يكون جديراً بالاهتمام أكاديمياً . وهذه الأسس الأربعة ، وهى متضمنة فى مقياس الكاتبة فى نقد الآخرين أيضا ، تتلخص فى معرفة صرف العربية وعلاقاته الوثيقة بالمعنى ودلالة المعنى للأصوات أو الحروف ، والبنية الدلالية للقصيدة ، أى الدعامة التى تقرر بنية القصيدة وتتعلق بالنماذج الأصلية والأساطير والشعائر ، وأخيراً تبنى مفهوم واضح لتقاليد الإنشاء ، على نحو ما بينها مونرو(١٨) وزويتلر(١٩) ؛ وهو جانب لم تفهمه باتسون على وجهه الصحيح ، وطرحته من عملها على حد تعبير الدكتورة سوزان . وأما أن باتسون تبدى معرفة غير كافية باللغة العربية أو آدابها ، بدليل ورود كتاب عربى واحد فى مراجعها ، وأن طريقتها فى التحليل تجعل عملها لا يمكن اعتباره إضافة أكاديمية فى فهم الشعر الجاهلى ، فأمر يسلب العمل كل قيمة له ، حتى ولو كانت قيمة سلبية ، ويغفل عن رؤ ية أى إيجابيات يمكن أن تكون له على نحو ما حاولنا أن نفعله فى عرضنا لكتاب باتسون فى هذا العدد من «فصول» .

أما نقدها لكمال أبى ديب فيبدأ بنقد الأساس الذى أقام عليه تحليله ، أى تكنيك ليفى شتراوس فى تحليل الأسطورة واعتبارها على طرف نقيض مع الشعر بالنسبة لعلاقتها باللغة . وعلى الرغم من أن أبا ديب صرح بوعيه بهذه النقطة فى مقدمة تحليله ، فإن الكاتبة ترى أن تحليل شتراوس نفسه لم يكشف إلا عن جانب واحد محدود جدا من أسطورة أوديب مثلا ، ولكنه أخرج بالاشتراك مع جاكوبسون مقالة جيدة جدا ، حللا فيها – سوناتة لبودلير تحليلا أدبياً بنيوياً ، ولكن ليس على أساس اختزالى Reductionist ، على نحو ما فعل فى تحليله للأسطورة السابقة . فتحليل السوناتة كان فى رأيها شرحاً للنص على الطريقة الفرنسية التقليدية .

أما بالنسبة للشعر الجاهلى فترى أنه يقع بين طرفين ، يتعامل شتراوس معهما فى تحليله للأسطورة وهما : الدائرة الأوديبية ، التى لم يضف إليها شتراوس إلا بعدا واحدا ، والأساطير الأمريكية الهندية ، التى تبدو غريبة علينا كلية ؛ فأية إضافة فيها تعد فضلا . أما الشعر الجاهلى فهو ليس مدروساً أو مألوفاً للغرب ، ولا هو كذلك غريب أو ذو أشكال متعددة كالأساطير الأمريكية الهندية . ولهذا ترى أننا (تقصد النقاد الغربيين) نفتقر إلى الحنكة كى نتصدى له (تقصد تفسير أبى ديب) ونجسد تفسيرا جديداً ، كما نفتقر إلى السذاجة التى تتقبله بها دون نقد .

أما نقدها لتحليل أبى ديب لمعلقة لبيد فيتلخص فى نقطتين أساسيتين : الأولى تتعلق بالثنائيات الضدية التى ترى أنه فرضها مسبقاً على البحث ، وأن هذه الثنائيات لا تخلق تعارضا ، بل إن الشاعر بربطه طرفى الدورات الطبيعية المختلفة إلى التماثل الغنائى فى نهاية كل بيت يعبر عن كلية وتمام وكمال الدورات الطبيعية فى الحياة المتكررة أبداً ، والأخرى تتعلق بعدم قدرة التحليل البنيوى على فهم صور الشاعر من حيث تعلقها بالدلالة الرمزية والنماذج الأصلية والاستعارة التى تنمو وتزهر فى عقل القارىء وخياله حيث تنفتح القصيدة له .

وفى هذا الصدد تعطى الكاتبة بعض الملاحظات التطبيقية المختلفة فى تفسير القصيدة لتعدل من تفسير أبى ديب مبينة بعض أخطائه فى فهم بعض النقاط مثل علاقة الشاعر بالحمار الوحشى والبقرة الوحشية كمشابهين لناقته فى جزء الرحلة والاختلاف بين مفهومى لبيد وأبى ذؤ يب للموت .

تنسحب النقطتان المشار إليهما فى نقد الكاتبة لتحليل أبى ديب لمعلقة لبيد على نقدها لتحليله لمعلقة امرىء القيس لتنعى عليه عدم ملاحظته ، فى وصفه لفعل الدمار الطبيعى الذى تتكفل به الريح فى بداية القصيدة ، لما تنطوى عليه من نشاط ثقافى إبداعى يتمثل فى استخدام الشاعر لفعل «النسيج» الذى يكشف شيئا عن طبيعة الشعر ، حيث يستخدم هذا الفعل «نسج» دائما مجازا لتأليف الشعر . فعلى حين أنه فى «الحياة الواقعية» يكون المسكن المأهول شيئا جوهرياً ، ويكون الخراب خراباً ، فإن العكس ، بالنسبة للشعر ، هو الصحيح . إن القصيدة لا تستطيع أن تبدأ حتى تكون الرياح قد نسجت المنزل إلى أطلال – البيئة الطبيعية للشعر والشاعر . وعلى أى حال فإنه من الواضح ، كما تقول الكاتبة ، أن الشاعر يتعامل مع ظلال من المعنى أكثر دقة ، ومعانٍ استعارية أكثر تعقيدا ، من مجرد الثنائيات ، بحيث إنه باختيار هذا النمط من التحليل البنيوى يكون الناقد قد اتخذ أداة بالغة الخشونة فى تعامله مع مادة بالغة الرقة . وإذ يضع هذه الأداة جانباً ، ويتحول إلى حسه الأكثر رهافة وصقلا ، فإنه هنا فقط تبدأ مثل هذه الخبايا فى القصيدة فى التجلى .

ومثل آخر تعطيه الناقدة فى تحليل العناصر المختلفة للقصيدة التقليدية من خلال نقد

تحليل أبي ديب له ؛ وهو يتصل بالبكاء في مقدمة معلقة أمرئ القيس وعلاقته بالمطر في نهاية المعلقة ، عاكساً بذلك الوضع الطبيعي على نحو ما يظهر في معلقة لبيد ، الذي يذكر المطر في البداية والفخر القبلي في النهاية . (انظر ص ٩٣ - ٩٤) .

وفي نقدها أخيراً لتحليل عدنان حيدر لمعلقة أمرئ القيس نفسها طبقا لمنهج فلاديمير بروب في تحليله للحكايات الشعبية الروسية على أساس النقص - التوسط - التخلص من النقص - lack - mediation - lack liquidation ، ترى أن هذا التحليل للمعلقة يسهل الحكم عليه بالفشل لاختلاف الشعر الجاهلي عن الفلكلور الروسي اختلافاً جذرياً فيما يتصل بالعثور على القاسم المشترك common denominator من خلال الاختزال المتطرف في هذا المنهج .

ففي القصيدة ، ومن مجرد قراءة الشعر ، يتضح كم هو سهل أن تؤسس العناصر الموضوعية ، والصور ، والاستعارات المستخدمة في وصفها ، ونظامها . أما القاسم المشترك (في القصيدة) فأعلى بكثير من ذلك الذي في الحكايات الشعبية ، وأبعد من ذلك ؛ فقد تقرر بالفعل في صيغ القصيدة التقليدية التي تأسست على يد نقاد الأدب العربي من مثل ابن قتيبة وابن رشيق وعلى نحو أكثر حداثة ووضوحاً على يد ريناتا ياكوبي .

وأما بالنسبة لمحاولة حيدر تناول عناصر من التحليل الصرفي في تفسير القصيدة فتراها الكاتبة أكثر جدوى من تطبيقه للمنهج البنيوي (ص ٩٥) ، ولكنها ترى أنه ينحرف عن هذا الخط في تطبيقه الفعلي لهذا التحليل الاشتقاقي ، والثقافي ، حيث يرتكب أحياناً أخطاء في التفسير ، وأكثر من ذلك يظلم هذا المنهج بحصر نفسه في مناقشة ، في مجرد اصطلاحات الثنائيات . وتضرب مثلاً لأفضل نموذج في تطبيق هذا النوع من التحليل تطبيقاً ناجحاً من كتاب «حدائق أدونيس» لمرسيل ديتين[٢٠] ، حيث يسعى المؤلف للبحث عن مزيد من الأدلة والبراهين في مدى واسع من المواد اليونانية الأسطورية ، الشعائرية ، الأدبية والعلمية باسطاً ومعززاً دراسته ، بدلا من النزول بها إلى اختزالية عشوائية لا أساس لها . والجدير بالذكر أن المؤلف يطبق في نفس الوقت نوعاً من التحليل البنيوي عند ليفي شتراوس (٩٧) . وتعطي الدكتورة سوزان مثلاً آخر لتؤيد وجهة نظرها من خلال نقد حيدر في تحليله للحم النيء والمطبوخ في المعلقة ، حيث أخطأ في تفسير البيت رقم (١٢) من المعلقة .

فظل العذارى يرتمين بلحمها
وشحم كهداب الدمقس المفتل

حيث ظن أن العذارى يأكلن اللحم النيء ، في حين أن نقطة الاستعارة هنا بالتحديد هي أن اللحم النيء لا يؤكل . العذارى ، استعاريا ، لحم غير مطبوخ ، غير قابل للاستهلاك بعد . وامرؤ القيس يلعب على وتر متصل بالنماذج الأصلية بين الأكل والجنس : فالعذارى والشاعر كلاهما يوصف بعدم النضج ، يستمتع بالعبث باللحم بدلا من طبخه وأكله . ومن ثم فإن تحقيق النموذج الأصلي المتصل بالقتل والجنس يبرز في الصورة الأخرى ، صورة (الأبيات ٦٣ - ٦٧) حيث «نعاج السرب أو غزلانه عذارى» (والغزلان استعارة تقليدية للعذارى) تقتل في الصيد ثم تطبخ وتؤكل ، بمعنى استعاري لا فتضاض البكارة : إنهن ناضجات جنسياً ، وجاهزات للاستهلاك الجنسي ، على نحو ما يكون اللحم المطبوخ للمعدة . وربما كان حيدر غير مخطيء تماما بفقرته التجريدية الطويلة من النيء/المطبوخ إلى نقص النجاح/النجاح - برغم أن عدم النضج/النضج قد يكون أكثر صحة - ولكنه يفتقد لحمة الموضوع ، ذلك التفاعل الفني للاستعارة المتصلة بالنموذج الأصلي ، التي تعطي القصيدة قوتها (٩٨) .

في الجزء الثاني من المقالة تقترح الكاتبة أن الأنثربولوجيا والنقد الأدبي لا يزالان لديهما الكثير ليقدمانه إلى تحليل الشعر الجاهلي ، مما يتعدى تكنيك ليفي شتراوس في تحليل الأسطورة . فهي ترى أن الأنثربولوجيين قد اكتسبوا قدرا عظيما من التبصر في الفكر المنطقي والاستعاري الذي يشكل أساس الطوطم ، والشعيرة ، والأسطورة خصوصاً بالنسبة لعلاقتها بالنظام الاجتماعي . إلا أن أبا ديب وحيدر قد فشلا ، بسبب إصرارهما على الجانب الشعائري للشعر الجاهلي - اللذي تركاه دون شرح - في الإفادة من العمل الواسع المبحوث علمياً في هذه الحقول .

وفي هذا الصدد تطرح الكاتبة طقس العبور The rite - of - initiation على نحو ما صاغته الأنثربولوجيا الحديثة ، بالإضافة إلى الموضوعات المصاحبة له من موت وميلاد ، نجاسة وطهارة ، كنموذج نمطي أو استعاري للبنية الموضوعية والشعرية للقصيدة الجاهلية . وتتميز كل شعائر المجاز أو التحول بثلاثة مراحل : الانفصال ، الحافة margin (أو Limen وتعني في اللاتينية «العتبة») والتجميع aggregation . وتعني المرحلة الأولى الخروج على قيمة ثابتة في البناء الاجتماعي ، أو على مجموعة من المواضعات الثقافية ، أو عليهما معا ، وفي المرحلة الوسطى تكون سمات موضوع الطقس (الشخص المتنقل passenger) غامضة ، حيث يمر خلال المملكة الثقافية التي تتميز بقليل أو بلاشيء من المميزات الموجودة في الحالة الماضية أو الآتية . وفي المرحلة الثالثة يكتمل العبور ، حيث يستطيع الشخص المتنقل ، وحده أو متحداً ، أن يكون في حالة مستقرة نسبياً ، تسمح له بحقوق وواجبات تجاه الآخرين ، ذات نمط «بنائي» واضح ، وينتظر منه أن يسلك في تصرفاته بحسب مواضعات النظام المرتبطة بمن يقع داخل هذا النمط اجتماعياً[٢١] .

وترى المؤلفة أن التناظر بين موضوعات القصيدة الجاهلية : الأطلال/رحيل الخليط ، الرحيل/رحلة الصحراء ، الفخر/مدح القبيلة ، ومراحل طقس العبور الثلاثية تناظر واضح . وبفحص خصائص المرحلة الوسطى من هذه الشعيرة يمكن استخراج الملامح الموضوعية والصورة لكل من الرحيل الأكثر تقليدية عند لبيد وانتهائه بالفخر القبلي ، وسلسلة المغامرات الغرامية ، والذئب ومشاهد الليل الأكثر غرابة عند أمرئ القيس ، التي تكون جزءاً مركزياً في القصيدة ، وانتهائه بمنظر العاصفة الممطرة .

والدكتورة سوزان في تحقيقها لهذا تنجح في إعطاء تفسير أكثر عمقاً فيما يتصل بهذا البعد الشعائري الاستعاري الموضوعي البنائي في قصيدتي لبيد وامرئ القيس ، مفيدة في نفس الوقت من تحليل كل من أبي ديب وحيدر ، ناقدة إياهما في بعض الأحيان ، على نحو ما رأينا في عرضنا للجزء الأول من مقالتها . وقد اعتمدت بشكل أساسي في هذا الجزء على و . روبرتسن سميث في كتابيه «عقيدة الساميين» ، و«القرابة والزواج في شبه الجزيرة العربية قديماً» (بوسطون د . ت) .

في نهاية المقالة تشير الكاتبة إلى أنها لم تكن بصدد محاولة تحليل مطول ومفصل لمعلقتي لبيد وامرئ القيس ، كما أنها لم تحاول اختزال الشعر الجاهلي إلى طقس عبور موزون ومُقفّى . ومهما يكن من أمر فهي تعتقد أنها كشفت عن تناظرات في بنية وصور كل من

النمط الشعائرى والقصائد بدرجة كافية للخروج بنتيجة مؤداها أن القصيدة العربية التقليدية على نحو ما تصورها النقاد العرب ، وطقس العبور على نحو ما صاغها فان جنب وآخرون ، تتجليان عن نموذج أصلى واحد . إن شرح بنية القصيدة فى مصطلحات هذا النمط الشعائرى العالمى تقريباً لا يمكننا فقط من استخلاص دلالة كثير من التفاصيل الغامضة المختلفة للصور ، وإدراك الوظيفة الشعائرية للشعر فى المجتمع القبلى بطريقة أكثر وضوحاً ، بل إن تثبيت مثل هذه الدعامة الأساسية المتصلة بالنموذج الأصلى فى شكل القصيدة ينبغى أن يساعد على شرح استمرارها المدهش ، وسيطرتها التى لا تفتر ، على الشعر العربى التقليدى من العصر الجاهلى حتى بداية عصرنا الحالى (ص ١٠٧) .

الهوامش

(١) يأخذ الكاتب هذه التسمية « أولى » و « ثانوى » من سى ، إس لويس فى كتابه « مقدمة للفردوس المفقود » فى صدد دراسته للملحمة التى تنقسم عنده إلى ملحمة أولية ، مثل ملحمة هوميروس ، وثانوية مثل ملحمة ميلتون . وعلى الرغم من أن لويس يحدد الفرق بين المصطلحين على أساس الأسبقية التاريخية لمُسمّى على آخر ، ويؤكد عدم تضمنهما أى حكم قيمى ، فإن الدكتور بدوى لا يوافق لويس على معياره فى التصنيف ، وفى نفس الوقت يجد أن المصطلحين مفيدان لما هو بصدده .

(٢) الإشارة هنا إلى المرحوم الدكتور النعمان القاضى فى كتابه الرائد « شعر الفتوح الإسلامية فى صدر الإسلام » - القاهرة ١٩٦٥ .

(٣) انظر : M.M. Badawi, "The Function of Rhetoric in Medieval Arabic Poetry" JOAL, vol. IX (Leiden 1978), PP. 43, 45,46.

(٤) انظر - Suzanne Pinckney Stetkevych, "Towards A Redefinition of "Badic" Poetry" JOAL, vol, XII (Leiden 1981) pp. 14, 15, 22, 23.

(٥) المقالة بالانجليزية وعنوانها "The Camel-Section of The Panegyrical Ode ومنشورة فى مجلة الأدب العربى JOAL ، ليدن ، هولندا ١٣/١٩٨٢ (١ - ٢٢)

(٦) تشير الكاتبة إلى استخدامها لمقابلات هذه التسميات بالألمانية فى كتاب لها بعنوان "Studien zur Poetik der Altarabischen Qaside" ويمكن ترجمته بـ « دراسات فى فنّية القصيدة العربية القديمة » ، وهو مطبوع فى ڤيسبادن Wiesbaden ١٩٧١ . وتربط كذلك بين هذه التسميات وتلك التى اقترحها د. بدوى (١٩٨٠) . والمراجعة هنا أيضا ، ولكنها تؤكد وجود فرق مهم بينها وبينه ؛ فعلى حين يفرق بين قصائد من حقب مختلفة ، تحاول هى التفرقة بين شكلين محددين للقصيدة .

(٧) مجلة الأدب العربى - ليدن هولندا - العدد الرابع ١٩٧٣ ص ٩٧ - ١١١ وهى بعنوان Some Aspects of The Treatment of Emotion in The Diwan of Al-Asha

(٨) انظر د . عبد الرحمن بدوى (مترجم) ، « دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلى » ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط . الأولى ١٩٧٩ ص ١٤ .

(٩) المقالة بعنوان "Form and Logic in Some Medieval Arabic Poems" ؛ وهى منشورة فى مجلة أدبيات Edebiyat ، المجلد (١١) عدد (٢) ١٩٧٧ ص ١٦٣ - ١٧٢ وانظر فصول ، ٢/١ ص ٢٥١ - ٢٥٤ حيث عرض كاتب هذه السطور كتابا للباحث نفسه .

(١٠) يشير الكاتب هنا إلى "Frye's dianoia" وهذا المصطلح استعمله أرسطو فى قائمة من ستة جوانب للشعر ، ومعناه « الفكرة » - "Thought" التى هى موضع الاهتمام الأولى للمقالات والقصائد الغنائية . إنها الفكرة ، أو الفكرة الشعرية التى يخرج بها القارىء من الكاتب . ويرى فراى أنه ربما كانت أفضل ترجمة لهذا المصطلح هى « الموضوع » - "Theme" ؛ ويرى أن الأدب الذى يتعامل مع هذا المثال أو الاهتمام الخاص بالمفاهيم يمكن أن يسمى أدبا موضوعيا Thematic . انظر نورثروب فراى تشريح النقد - أربع مقالات ، مطبعة جامعة برنستون - الولايات المتحدة الأمريكية - الطبعة الثالثة ١٩٧٣ ، ص ٥٢ . وربما كان مفيدا أن نعرض باختصار لمفهوم فراى عن الـ dianoia لارتباطه الأساسى بموضوع المقالة . يقارن فراى بين هذا المصطلح وآخر من الستة المذكورة هو mythos أى السرد narrative ويربط بينهما فى علاقة جدلية . فالسرد ينقل الإحساس بالحركة الذى تلتقطه الأذن ، أما المعنى أو الـ dianoia فينقل أو - على الأقل - يحفظ بالإحساس بالتزامن الذى تلتقطه العين . فنحن نسمع القصيدة وهى تتحرك من البداية إلى النهاية ، ولكن بمجرد أن يكون كلها فى عقولنا فنحن « نرى » فى الحال ما تعنيه ص ٧٧ . ويمضى فراى فيوحد بين هذين المصطلحين فيرى أن الـ mythos هو الـ dianoia فى حركة والـ dianoia هو الـ mythos فى ركود . ويقول فراى إن سببا واحدا هو الذى يدعونا إلى أن نفكر فى الرمزية الأدبية بمصطلحات المعنى فقط ، وهو أنه ليس لدينا عموما كلمة للجسم المتحرك للصورة فى العمل الفنى . إن كلمة الشكل Form لها عادة مصطلحان متكاملان ؛ المادة matter والمحتوى content ، وربما فرقنا بين الشكل كمبدأ مشكِّل shaping أو كمبدأ حاوٍ containing . وكمبدأ مشكل ربما فكرنا فيه كسرد ينظم ما دعاه ميلتون « مادة » matter أغنيته . وكمبدأ حاوٍ ربما فكرنا فيه كمعنى ، يمسك القصيدة معا فى بنية متزامنة ، ص ٨٣ . وفى المقالة الرابعة من كتابه ، وهى عن النقد البلاغى ، يشير فراى إلى أن الرمز الشعرى يتوسط بين هذين المصطلحين dianoia, mythos : المحاكاة اللفظية للفعل والفكرة ويتركب منهما ص ٢٤٣ . وربما

تسمع هذه الإضاءة للمرء أن يقول مثلا إن جدة تحليل الدكتور حوري وروعته هنا في التحليل نفسه ، وليس فيما يتركه في العقل من أثر .

(١١) انظر مثلا خلف رشيد نعمان ، شرح الصولي لديوان أبي تمام ، دراسة وتحقيق . العراق ، جـ ١ ،ط . أولى ١٩٧٧ ص ٥١١ - ٥٥٥ وهي غير موجودة . وهي موجودة في ديوانه (عزام - ١٩٦٥) ج٤ ص ٥٩٤ - ٥٩٦ . وأولها :
اللمرء في الدنيا تجد وتَعْمُرُ
وأنت غدا فيها تموت وتُقْبَرُ ؟

(١٢) الأبيات في ديوانه (الغزالي/بيروت ، د . ت) ص ٢٣٦ وأولها :
الله مولى دنانير ومولاي
بعينه مصبحي فيها ومسائي

(١٣) الرباعية في ديوانه (الكيلاني - ١٩٢٤) ص ٣٣٥ . وهي منسوبة للبحتري كذلك في الحصري ، زهر الآداب (البجاوي ١٩٥٣) ج ١ ص ٥٣٦ ، وأولها :
حيتك عنا شمال طاف طائفها
بجنة نفحت ريحا وريحانا
وكانت هذه الرباعية موضع جدل حول تفسيرها بين الكاتب ود . إحسان عباس وكمال أبي ديب . انظر هامش ٧ ص ١٧٠ من المقالة ؛ وانظر أيضا تحليلا بنائيا لها مختلفا في أبي ديب ، جدلية الخفاء والتجلي . دراسات بنيوية في الشعر ، ط . الأولى ، بيروت ١٩٧٩ ص ٨٦ - ٩٢ .

(١٤) Suzanne Pinckney Stetkevych, Structuralist Interpretations of Pre- Islamic Poetry: Critique and New Directions. ، مجلة دراسات الشرق الأدنى JNES ، المجلد (٤٢) العدد (٢) ١٩٨٣ ، ص ٨٥ - ١٠٧ .

(١٥) Mary Catherine Bateson, Structural Continuity in Poetry: A Linguistic Study of Five Pre-Islamic Arabic Odes (باريس ، ١٩٧٠) وانظر عرضا لهذا الكتاب بقلم كاتب هذه السطور في هذا العدد من « فصول » .

(١٦) كمال أبو ديب ، « نحو تحليل بنيوي للشعر الجاهلي » المجلة الدولية لدراسات الشرق الأوسط IJMES ، العدد (٦) ، ١٩٧٥ ص ٨٤ - ١٤٨ وقد ترجمها المؤلف نفسه ونشرها في مجلة المعرفة السورية بعنوان « نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي » عددي أيار وحزيران ١٩٧٨ وهي تحليل لمعلقة لبيد . وانظر عرضا لها في فصول مجلد (١) عدد (٤) ص ٢٩٠ - ٢٩٢ ، والثانية نشرت في أدبيات (فيلادلفيا ، ١٩٧٦) مجلد (١) عدد (١) ص ٣ - ٦٩ .

(١٧) عدنان حيدر ، معلقة امرىء القيس : بنيتها ومعناها ، ١ ، ٢ ، أدبيات ، عدد ٢ (١٩٧٧) ٢٢٧ - ٢٦١ وأدبيات ، عدد ٣ (١٩٧٨) ص ٥١ - ٨٢ .

(١٨) J.I.Monroe, "Oral Composition in Pre-Islamic Poetry," JOAL 3 (1942) pp. 1-53

(١٩) Michael Zwettler, The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry: Its Character and Implications (Columbus, Ohio, 1978), p.216.

(٢٠) Marcel Detienne, The Gardens of Adonis: Spices in Greek Mythology (New Jersey 1977)

(٢١) Victor Turner, The Ritual Process: Structure and Anti-Structure (ايثاكا نيويورك ١٩٧٧) ص ٩٤ - ٩٥ والرأي هنا لفان جنب Van Gennep ملخصا .

عرض كتاب

الاطراد البنيوى فى الشعر

دراسة لغوية لخمس قصائد جاهلية

مارى كاترين باتسون

« ليس على القصيدة أن تعنى بل تكون »
أرشيبالد مكليش
« فن الشعر »

١ - ١

تشير المؤلفة(١) فى تقديمها للكتاب إلى أنه فى أساسه رسالة للدكتوراة فى الحقل المشترك بين قسم اللغويات ومركز دراسات الشرق الأوسط بجامعة هارفارد . كما ترى أن الكتاب كمحاولة لتطوير وتطبيق المناهج الحديثة فى حقل من الدراسة له تقاليده الراسخة فى البحث ، قد استفاد بكثير من دواعى الحفز والمشورة ، ذاكرة بعض أسماء الأساتذة الذين درست فى بحثها تحت إشرافهم ، من مثل الأستاذ جب وفيرجسون . والجدير بالذكر أن التقديم مؤرخ فى سبتمبر ١٩٦٣(٩ - ١٠) .

والكتاب يتكون من سبعة فصول وملحقين ، ثم النصوص بالحروف اللاتينية ومترجمة ، متضمنة الخرائط الأسلوبية فى صفحات ١٥٢ ، ١٦٨ ، ١٧٦ . أما الفصل الأول فتشكله «المقدمة» (١٣ - ٢٢) والفصل الثانى «مسح لتشكل المعلقات وخلفيتها» (٢٣ - ٣٩) ، والفصل الثالث «القصائد الخمس» (٤٠ - ٥٦) ، والفصل الرابع «الانحراف الصوتى» (٥٧ - ٦٨) ، والفصل الخامس «التكرار الصرفى» (٦٩ - ٩٠) ، والفصل السادس . مقياس النظام (٩١ - ١١٦) ، والفصل السابع «امتداد النمط» (١١٧ - ١٣٠) . والملحق الأول بعنوان «النصوص» (١٣١ - ١٣٢)والثانى بعنوان «الخرائط الأسلوبية» (١٣٣ - ١٣٤) . وأخيراً تأتى النصوص (١٣٥ - ١٧٦) .

ويطمح العرض الحالى إلى نقل صورة صادقة للكتاب إلى القارىء العربى المهتم بالاطلاع على المناهج الحديثة مطبقة على الأدب العربى القديم ، وفضلا عن ذلك يأمل فى أن يتسع المجال لعرض بعض ماوُجِّه إلى الكتاب من نقد أساسى من قبل بعض الدارسين الغربيين فى الحقل نفسه ، والرد عليهم كذلك من قبل آخرين زملاء لهم . ولعل هذا العرض يصل بين جهد الباحثة وبعض الجهود التى تبذل على مستوى الدارسين العرب .

فى الفصل الأول تتعرض الباحثة لصعوبة تعريف الشعر مجرداً ، وللمنهج المستخدم فى الدراسة ، وأهمية الدراسة ، وهدفها ، مناقشة ما تعنيه بكلمة « نمط » pattern وعلاقة ذلك بموضوع البحث الذى تؤسس له فى هذا الفصل بشكل نظرى مُسْهب .

١ - ٢

«إننا نستخدم كلمة «شعر» لنصف نوعا من الحديث discourse يقع تقريباً فى كل لغة وفى كل ثقافة ، إلا أن قليلا جداً مما يقال عادة عن الشعر يعنى أصحابه فيه بتلك الصفة الشعرية المجردة ، التى تجعل إطلاقنا هذا المصطلح على أنواع كثيرة من الأشياء المختلفة أمراً ممكناً» (١٣) .

كذلك فإن الطبيعة العامة للنمط الشعرى صعبة التعريف على مستوى القصيدة الواحدة ؛ وذلك لتعقد البناء الداخلى والخارجى فيه ، واختلافه من ثقافة إلى أخرى (١٤) .

١ - ٣

أما القصائد التى اختارتها موضوعاً لدراستها فهى معلقات امرىء القيس وطرفة وزهير ولبيد وعنترة . وأما المنهج اللغوى المستخدم هنا فقد تطور داخل سياق علم اللغة الوصفى ، مستخدماً أنواعاً من الوحدات المقارنة بين لغة وأخرى ؛ وهو منهج مصمم على أساس الافتراضات المشار إليها فى الفقرة السابقة عن طبيعة الشعر .

١ - ٤

وتشير الباحثة إلى أهمية دراستها من حيث المنهج فتقول إن كثيرا من جوانب هذا المنهج تبدو غريبة بالنسبة للمستشرق بالدرجة نفسها التى يبدو فيها الموضوع غريباً للناقد الأدبى الإنجليزى أو الأمريكى ؛ وأنه على الرغم من أن اللغوى ربما وجد نفسه نسبياً قريباً من معظم جوانب المنهج ، وربما استطاع أن يألف بسرعة ملامح النظم اللغوية التى هى غير مألوفة لديه ، فإن اللغويين قد تعاملوا تقليدياً مع مشكلات علم الجمال باحتراس وحذر نوعاً ما ، مفضلين ألا يربكوا أنفسهم بالدخول فى عقد التحليل الأدبى .

١ - ٥

أما هدف هذه الدراسة فهو تطوير منهج لتحليل البنية الداخلية لهذه القصائد العربية تحليلاً لغوياً صارماً ، يتناول المستويات الصوتية والصرفية والنحوية ، مع مقارنة نتائج هذا التحليل بتحليل آخر تقليدى ، أقل صرامة ، وذى خلفية ثقافية أساسية ومركز على المحتوى والصورة أساساً . ومما يجدر ذكره أن هذه القصائد سيعطى لها داخل التحليل النوع نفسه من القدرة على التكيف عبر الثقافات cross- cultural adaptability التى حققها علم اللغة بشكل عام .

١ - ٦

تحاول هذه الدراسة الكشف عن أنماط العلاقات فى هذه القصائد : العلاقات الخارجية ؛ حيث يكشف عن الخلفية العامة للقصائد ، والنوع الأدبى الذى تنتمى إليه محدداً ثقافياً ، وعلاقاتها الشكلية بالنثر . كما تفحص القصائد نفسها فيما تحتويه وتعنيه ؛ وهذه عملية غير دقيقة وانطباعية ، ولكنها تستند إلى التقاليد العربية فيما يختص بترتيب الموضوعات فى هذا النوع من الشعر ، كما أنها تمكننا من تقسيم القصائد إلى سلسلة من المقاطع . وحتى فى مناقشة المحتوى ، تهتم المؤلفة أساساً بالعلاقات الخارجية ، ولكنها تقترح المقطع بوصفه شركاً لاصطياد هذه العلاقات ، متضمنة تلك الخاصة بالمعنى ، بالإضافة إلى العلاقات الداخلية المتبعة فى الأشكال اللغوية . وأخيراً فإن القصائد تستكشف على مستويات لغوية مختلفة ، وهنا يبرز المقطع أيضاً كوحدة دلالية .

١ - ٧

وإذ يتطور هذا المسح للعلاقات ، ربما أمكن ربط العلاقات نفسها ببعضها البعض ، مكونة نمطا يؤكد أو يؤيد التحليل الانطباعى الأصلى إلى مقاطع . إن ثمة علاقة متبادلة بين الصوت والمعنى : بين ما تكونه القصيدة - العلاقات الداخلية اللغوية - وما تعنيه - العلاقات الخارجية الدلالية . وهذه العلاقة المتبادلة لا تظهر كثيراً فى تزامن أنواع محددة من الشبكات المتداخلة ، بحيث يرتبط أسلوب ما بموضوع ما ، وإنما تظهر أكثر فى نقط الاتصال . فعندما يغير الشاعر الموضوع يغير الشكل بدرجة كافية من التكرار ، بحيث تعطى أشكال التغير بعض المؤشرات إلى اتجاه تفكير الشاعر وحركته ؛ إن خيوطاً معينة من الشكل والصوت المتكررين والمنسوجين معا خلال معالجة الشاعر الكلية لموضوع ما يسقطها أو يحطمها عندما يتحول ويبدع انتظامات من شأنها أن تعطى التماسك لتطوير بعض الاتجاهات الأخرى للفكرة .

١ - ٨

إن جدة هذا المنهج هى أن التكنيكات المستخدمة نفسها تمدنا بتعريفات صارمة للأنواع الخاصة من العلاقات التى تكشفها . وبعد ذلك تحدد موضع كل العلاقات التى تتناسب وتلك التعريفات ، بحيث تجعل حساسيتها للخارجية أقل فى الأهمية . وتؤكد المؤلفة أن البحث قد انحصر فى أنواع معينة من العلاقات ، تاركا الباب مفتوحا أمام اكتشاف علاقات أخرى مناظرة ، ربما تكون متضمنة فى الأولى . إن اختيار العلاقات ، وتصميم التكنيكات لدراسة هذه العلاقات ، هما تجريبيان فى المقام الأول . والغرض هنا هو جمع أدلة كافية كى يمكن تأكيد أن أنماطاً معينة هى فى الحقيقة مقصودة ، وأن إمكانية حدوثها متحققة إلى حدود متنوعة فى أجزاء مختلفة من القصائد ، هى أحد العوامل المميزة لهذا النوع من الشعر . إن الدراسة المتقصية لبعض الأنماط لتبرر وجود نوع ما من الاطراد ودلالته .

١ - ٩

وفى هذه الدراسة التى تهدف إلى النفاذ إلى أنماط الشعر العربى ، ستكون العلاقة بين الأحداث (الوحدات النمطية) - وهى علاقة التكرار - مركز الاهتمام الأولى . وفى تحديد الأحداث أحادية البعد ، من الضرورى تحديد الأحداث الأساسية للحديث الشعرى ، والعلاقة بينها وبين اطراد اللغة المنطوقة ، على النحو التالى : الوحدات النمطية للكلام تعد الأحداث أحادية البعد فى الشعر . وهكذا ، فإن الفونيمات والمورفيمات والعناصر الأخرى التى تمثل مستوى عاليا من التجريد فى وصف الكلام يجب أن تكون نقطة البداية فى تحليل الأسلوب الشعرى ، على الرغم من التدخل العرضى الذى يحدثه الشذوذ والاستثناء فى تعميمات الكلام الأساسية ، الصوتية والصرفية .

١ - ١٠

إن خلفية الأنماط أو إطارها فى هذه الدراسة تستند على حدود السطر والمقطع فى علاقتها بأى تكرار يحدث . وحدود البيت الشعرى معروفة وحاسمة فى العربية ، والبيت وحدة ذاتية وظيفية ؛ أما المقاطع فتحدد انطباعياً وتقليدياً . ولذلك فإن الاطراد فيما يتصل بحدود المقطع يعد - إلى حد بعيد - الأكثر تشويقاً ؛ لأن المقاطع محددة دلاليا ، بحيث إن النمط الذى يربط انتظامات لغوية - أسلوبية بنقلات دلالية موضوعية ، يربط نوعين مختلفين جدا من الظواهر التى تميل لتأكيد بعضها البعض . وإن السؤال الأكثر إثارة للاهتمام ، الذى سرعان ما تطرحه مادة البحث ، هو الطبيعة اللغوية للمقطع - هل ثمة أى انتظام لغوى مرتبط بإطار المقطع فى الشعر العربى ، بحيث يمكن تسميته اطراداً أسلوبياً ؟

١ - ١١

ومع أن هذه الدراسة تهتم بأنماط علاقات التكرار الذى يميز الشعر ، أى الذى يجعله شعريا ، إلا أنه فى كل التحليلات النقدية

الواردة فيه لا يوجد محك للقيمة الجمالية الخاصة بقصيدة بعينها . إن الأنواع الشعرية الخاصة تحددها التقاليد الشكلية الواضحة ، ولكن بالإضافة إلى هذا ، يتميز الشعر عموما بمهارة عالية فى استخدام التكرار ، بحيث إن الشاعر يأخذ الملامح اللغوية التى تحكم الصدفة حدوثها فى الكلام العادى ، ويضع فى تقديره بدائل يمكن أن تقدم لتحريف الحدوث العادى لهذه الملامح . ومع ذلك فإن الشعر العظيم لا ينتج من إضافة مزيد من الانتظام يجعل الرسم البيانى يعلو ، ولكنه ينتج من التحكم والحساسية فى وضعها ؛ وهذا ما لا يمكن قياسه هنا . إن الشعر الركيك يسهل وصفه كثيرا عن الشعر العظيم .

إن الشعر يكتسب نوعيته المحسوسة ، نوعية الوحدة، من العدد الكبير من الترابطات والتكرارات التى تربط بيتا إلى بيت . وهذا الجزء المبنى على الملامح الوصفية للمادة ، يتضمن كذلك علم نفس الشعر ؛ وهى عملية يشترك فيها الشاعر ومتلقيه . وعلى حين يتجمع نمط التكرار حول كلمة بعد أخرى ، مؤثرا على الشاعر ليتردد ويختار الكلمة التى تساعد على استمرار هذا التكرار ، فإن توقع السامع يقاد إلى الاستجابة .

إن قوة هذه الأنماط التكرارية كبيرة إلى درجة أنه غالبا ما يُزْعَم أن كل كلمة ، فى وضع الشاعر لها نهائيا ، تصبح ضرورية بشكل مطلق . ومع ذلك ، فعلى حين أن هذه النوعيات ذات الارتباط العالى ضرورية لِلَحْمِ القصيدة فى وحدة ، معطية إياها التماسك وما إليه ، فإنها ليست مصدرا للفعالية أو التوتر العاطفى . فالتوتر يأتى من تخلى الشاعر عن هذه الانتظامات فى أثناء تغييره بؤرة الكلام ، أو تحوله إلى موضوع آخر ، أو وضعه كلمة تحكم فجأة توصيل رسالة الشاعر بانحرافها عن توقع السامع المتحفز . إن الكلمة الصائبة هى الكلمة غير المتوقعة ؛ الكلمة ذات القيمة المعرفية العالية . وهذا المبدأ يمثل ملمحا مهما فى الشعر ، بخاصة إزاء النقاد الذين يميلون غالبا ، فى أثناء دراستهم للشعر القديم ، إلى المبالغة فى مدّ انتظامية تنقيحاتهم . وهكذا يفتقدون قوة الكلمة الخرقاء ، الاستنباط الخُلْفِى non sequitur الواضح ، أو يفقدون القاعدة النحوية المكسورة ، التى تعطى القصيدة حياتها . وفحوى هذا أنه على حين أن تكنيكات هذه الدراسة تحدد المقاطع التى تتميز باطرادية عالية فإن أى زيادة فى هذه الاطرادية يمكن أن تحول المقاطع إلى شعر ركيك . وبالإضافة إلى ذلك فإنه - برغم أن الاطرادية يجب أن تؤسس كى تُحَلّ ، وأن الصعود نحو الاطراد فى الخرائط الأسلوبية هو صعود فى التوقع - فإن المباغتة التى تحدث عندما يتحطم النموذج ، هى الحدث الدينامى الذى يحدث فى هذا النسيج ، ولكن لا يمكن تمثيله منهجيا .

١ - ١٢

إن السؤال الواضح الذى يطرحه فحص الحركات ذات الترابطات البالغة الصغر بين بيت وآخر هو كيف ولماذا استطاع الشاعر أن ينتج هذه الترابطات ، اللهم إلا إذا كان لغويا متخفيا ؛ فهى لا تكاد تمت بصلة إلى وجهة النظر العادية عن الإلهام الشعرى . ومع ذلك فإن مسألة الوعى من جانب الشاعر ، أو السامع فى هذا الأمر ، مسألة ثانوية ؛ ذلك لأن هدف علم اللغة ، كما هو هدف أى علم ، هو وصف الأنماط الملاحظة منهجيا . . . أما مدى استغراق الشاعر فى هذه المعايير فيمكن أن يتأرجح . وعندما ينتقل الشاعر من موضوع إلى آخر ويكسر الاستمرارية ، فربما يقترب من نقطة اختيار أشكال جزافية فى علاقتها بالنص السابق عليها والجدل نفسه يمكن أن يمتد ليشمل كل المستويات اللغوية .

وما يعنيه هذا هو أن الشعر يتميز بتشويش disturbance فى العلاقة بين المستويات اللغوية المختلفة ، إلى حد أن المعايير الجمهدة تثير الاضطراب فى الاختيار ، وفرصته موسعة من حوله . وهذا هو المقصود بالبحث عن كلمة حتى «يستريح إليها» ، ورفض كلمات أخرى تنقل محتوى دلاليا مُرْضيا ، وهذا ما دعاه فاليرى «التردد بين الصوت والمعنى» . . . لأن القصيدة لابد معقّدة . وإذا كان مثل هذا النمط أن يحدث ، فإن الأبيات المختلفة لا يمكن أن تنمو من أعمال إنشائية مختلفة كلية ؛ وإذا كان عليها أن تصل إلى درجة عالية من التعقيد والتوازن ، فإن القصيدة لا يمكن أن تكون من قبيل الارتجال التام . وبالإضافة إلى ذلك فإذا قيل إن القصيدة تزداد على يد الكتبة والنساخين على مرّ العصور ، كما يُزْعَمُ غالباً بالنسبة إلى الشعر الجاهلى ، فإن هؤلاء النسّاخين لابد أنهم كانوا ذوى حس شعرى عال جدا .

هذا إذن هو السياق الذى يجب أن يفهم من خلاله هذا البحث ، لكى لا يغيب عن النظر حقيقة أن موضوع المناقشة هو الشعر . إن على المحاولة فى مثل هذا التحليل أن تكون دقيقة ومحددة ، لكن ينبغى أن نتذكر أن ما يسمى هنا تكرارا ، من أجل أغراض التحليل اللغوى ، هو ما يمكن أن تهمسه أى عروس شعر كصدى .

٢ - ١

من أبرز المميزات الشكلية للشعر العربى النمط الخاص من العربية المستخدمة فيه ؛ تلك العربية التى يحتمل أنها كانت بشكل عام لغة كلام . فهى تبدو لغة أدبية موحدة بين القبائل لغرض التفاهم ، إلى جانب اللهجات العامية لكل قبيلة . ويؤدى فحص القرآن إلى اقتراح أن النبى محمداً (ص) قد جاهد ليطور أسلوبا «نثريا» داخل اللغة «الشعرية» . ووفقا لهذه النظرية ، فإن العربية قد قويت باهتمام محمد ﷺ ، ولكنها بعد ذلك تجمدت كمثل أعلى للعربية الصحيحة ؛ بحيث إنّ اللهجات فى لغة الحديث فى الإمبراطورية العربية عدت تحريفا (لحنا) ونسبت إلى التوسع أكثر من الاعتراف بها كاستمرار لجانب واحد من جوانب النظام اللغوى السابق .

وأهمية هذه النقطة هنا أنه ليس لدينا معلومات عن مكونات الكلام العادى «النثر» المعاصر لهذا الشعر . ولأن أفضل دليل لدينا هو القرآن الذى يتراوح أسلوبه بين أشكال مختلفة ، فإن المقارنات مع النثر فى هذه الدراسة هى مع النثر المتطور فى الفترة الإسلامية ، والخاضع لأشكال صارمة ، وإن كان لا يزال متغيرا ببطء عبر القرون . أما الاختلافات بين الشعراء الخمسة فلا يمكن أن تعد اختلافات لَهْجِيّة ، أو نتيجة لتفضيل شخصى . ويمكن جمعهم تحت القواعد العربية التقليدية . وأما الانحرافات عن هذه القواعد فإمّا أن تتعلق بالضرورات الشعرية ، أو تكون نتيجة مباشرة لها، وذات دلالة بوصفها جزءا من التعريف الثقافى الواضح للشعر .

٢ - ٢

تحت عنوان جانبى «الإنشاء والأداء» تشير الباحثة إلى مكانة الشاعر الجاهلى فى قبيلته . وبناء على دراسات حول طبيعة الملحمة اليونانية وتقاليدها من خلال فحص الملاحم الغنائية اليوغسلافية ، أظهر الباحثون أو حاولوا التدليل على أنه فى مثل هذا النوع من التقليد الشفوى فإن مادة الملاحم المختلفة تقع تحت التعبير المستمر على يد «مغنى

الحكايات» . ولذلك فإن الباحثة ترى أنه أمر غير عادى أن ينشىء العرب من بدو الجزيرة مثل هذا الأسلوب الشعرى الحاذق . والحقيقة أنها ترفض هذه النظرية فيما يتصل بالعربية على أساس أدلة داخلية وخارجية من واقع التاريخ الأدبى للتقاليد العربية حول صياغة القصيدة وطبيعتها وطريقة حفظها ، ودور الراوى وعلاقته بالشاعر ، وتأكيد الشعر العربى الشكل من أجل الشكل ، والتعقيد اللغوى ، والإيجاز ، ومقارنة ذلك بالأسلوب الشفوى نفسه ، وميله للتكرار والتضمين المكروهين فى الشعر العربى .

«ولهذا يجب أن نتوقع أن نجد بقايا لكل العناصر المهمة للأسلوب الشفوى ، وقد تطورت ببطء إلى أسلوب أكثر تعقيدا ، فى هذا الشكل الخاص للقصيدة» (٣٥)

ومن «المعلقات موضوعا للدراسة» ترى أنه على أساس المناقشة فى هذا الفصل ، الذى أوردنا أهم فقرتين فيه ، يجب أن يكون ممكنا تقدير نقاط القوة والضعف فى المعلقات بالنسبة للدراسة اللغوية . (٣٦) علاوة على أنها اختارت هذه القصائد للدراسة بناء على دراسة شاملة جعلتها تختارها للتحليل . وهى ترى أن اتجاهها فى الدراسة يختلف أساسا عن الاتجاه التقليدى لدى المستعربين الغربيين الذين يقلدون النحويين العرب فى الاهتمام بالنحو والصرف والعموميات عن اللغة وجمالياتها ، بدلاً من بحث خمسة أبيات أو عشرة أو مئة بوصفها وحدة للعاطفة ؛ للفكر والتعبير اللغوى ، باحثين عن العوامل التى تربط مثل هذه الوحدات معا . وكان عليها أن تعتمد على العموميات كما تعتمد على التفاصيل ، وتؤسس منهجا يسمح لها بفحص ذلك المستوى المتوسط من الفكر والتعبير الذى يبرز بوصفه وحدة أساسية للشعر - مما يمكن تسميته بـ«المقطع» ؛ تلك الأداة الناقلة للفكر ، والمتصلة عضويا ، التى طبقا لها يرفع الشاعر مستمعه ويحركه من مستوى واحد من الحياة إلى آخر

٣ - ١

من بين طرق تحليل الشعر وفحصه ثمة كثير يقال فى صالح المنهج العتيق الذى يتكون ببساطة من قراءة الشعر وتسجيل انطباعات عنه . وليس على المحلل أن يظهر أنه قادر فى الحقيقة على الاهتمام والانفعال فحسب ، بل يجب عليه أن يخرج على الأقل من قراءته للشعر بـ « خريطة شخصية » لاستجابته ، بحيث يمكن أن تقوم علاقة متبادلة بين هذه الخريطة والعوامل الموضوعية التى يزعم أنها متعلقة بالشعر .

٣ - ٢

ونظرا لاختلاف المعلقات بعضها عن بعض من حيث شخصيات الشعراء وقيمهم فى الأقسام المختلفة من القصيدة ، تمهد الباحثة كل قصيدة بتقسيمها إلى مجموعة مقاطع ، حيث يكون المقطع مجموعة من الأبيات التى تبرز من هذا التحليل موحدة فى الشعور والمحتوى ، بالإضافة إلى بعض المقاطع المحددة سلفا تقليديا . وهى تقدم وصفا مختصرا جدا لجوّ كل مقطع ومحتواه الموضوعى ، والدور الذى يلعبه فى التصميم الكلى ، ودرجة تناغمه الداخلية ، ومدى توظيف الشاعر الخاص للشعور (٤٠ - ٤١) .

وعلى أساس هذه الأوصاف الانطباعية للقصائد يتضح أنها بعيدة عن أن تكون مجموعة من القصائد ذات الصيغ formula poems ، التى تتبع بصرامة نموذجا مسبقا . ومع ذلك فالنموذج فى كل حالة قوى بدرجة كافية لأن يساعد فى تقسيم القصيدة إلى عدد من المقاطع المتجانسة فى الأسلوب والمحتوى ، المتصلة بغيرها مما هو أقل تجانسا . وعلى أساس هذا التقسيم ، من الممكن أن نسأل كيف ترتبط هذه المقاطع ببعضها البعض وبالقصيدة كلها ، وكيف يمكن للتقسيم المعمول به هنا على أساس ذاتى بمساعدة التقاليد العربية الشعرية ، أن يقارن بالبنية اللغوية . إن مناهج مختلفة يجب أن تطرح وتستخدم فى بحث الأنواع المختلفة من المادة اللغوية ، ثم يجب تطبيق كل منهج ، قسما قسما ، على كل قصيدة ، قبل أن يكون ممكنا أن يقارن بعضها ببعض .

٤ - ١

إن تحليلا للمحتوى الدلالى للشعر ، مقسما إياه إلى مقاطع ، يزودنا بخريطة لرحلة الشاعر الخاصة من موضوع إلى موضوع . إن مهمة الشاعر هى أن يأخذ هذه الوحدات الفكرية أو العاطفية ويقدمها إلى المستمع بوصفها جوانب مُنَمّطة ، بشكل ثابت ، لخبرته الكلية ، متماسكة فى الشكل كما هى متماسكة فى المحتوى . ويمكن للشاعر أن يفعل هذا على أى مستوى لغوى . وتبدأ الكاتبة بالبحث عن الانتظامات فى الشعر على المستوى الصوتى . إن اللغة تنمط استخدام الأصوات على لسان المتكلمين بها إلى نظام صوتى منتشر ومتماثل ، ولكى ينتج الشاعر انتظامات مبتكرة فى المقطع الشعرى ، فعليه أن يملك طرقا لتوسيع الملامح التى يتميز بها النظام عادة أو الخروج عنها .

٤ - ٢

وبالنسبة للملامح الفنولوجية للشعر العربى (الوزن والقافية) فهى موحدة وغير مفيدة فى هذا الصدد . إن على الشاعر أن يستغل كل الفونيمات المتاحة كى تتوافر لديه مرونة على مستوى المفردات . ومن ناحية أخرى فهو لا يستطيع أن ينجح فى تقديم عدد كبير من الكلمات والأصوات الأجنبية فى شعره . إن الجانب الوحيد من النظام الصوتى القابل للخروج عليه على امتداد معقول من القصيدة هو التوزيع المتردد للفونيمات المختلفة . ولكن لما كان تأثير اللهجة يبدو خفيفا فى المعلقات فإن التوزيعات الشاملة للفونيمات فى كل القصائد متطابقة . ولذلك فإن النماذج هنا تمثلها المقاطع المختارة على أساس وحدة المحتوى والصورة . وإذا اتضح أن هذه النماذج تتميز بانحراف فنولوجى ، فربما اكتسبت نوعا من الذاتية والتماسك الداخلى ، فى مقابل القصيدة كلها ، أو فى مقابل مجموع فونيمات القصائد كلها . (٥٨) .

وتختار المؤلفة ٣٨ مقطعا للاختبار (٦٠ - ٦٦) . والنتيجة التى تخرج بها هى أنه يبدو محتملا جدا - من خلال المنهج الإحصائى - أنه سواء باختيار واع من الشاعر أو بدونه ، فإن مقاطع بعينها تتميز بانحرافات عن التوزيع العادى للحركات ، برغم أن مقاطع كثيرة تبدو لها الإمكانية نفسها ، غير متميزة على هذا النحو . إن الترددات الانحرافية للحركة تنتج تأثيراً شعرياً يتأرجح فى الأهمية من شاعر إلى آخر ، وليس ضرورة لأى نوع من المقاطع . ومع ذلك فهو يبرز غالبا فى المقاطع التى ربما كانت الأكثر أهمية للشاعر : فى مدح زهير لصانعى السلام بين القبائل ؛ فى الفخر القبلى فى نهاية معلقة لبيد ، منظر العاصفة عند امرىء القيس ؛ موضوع الرحلة والمقطعين الشخصيين لطرفة ؛ وكذلك عنترة الذى ينجلى عن نمط انحرافى للحركة فى أبياته ٦٣ - ٧١ من المعلقة حيث يصف المعارك . ولا يبدو من

قبيل الاندفاع أن نقول - على حد تعبير الباحثة - إن مثل هذا التأثير ، فى حالة كونه غير عارض ، يميل إلى الحدوث فقط عندما يتعامل الشاعر مع المقطع كوحدة ، بحيث يمكن تصور أن وحدة انحراف تردد الحركة ، والمقطع الذى تحدث فيه ، لابد أنهما كانا فى الوقت نفسه وحدة تأثير تسلكها مجموعة واحدة من العواطف . وهكذا فإن أى مقطع متميز بتوزيع منحرف للحركة ، يثير جدلاً قويا لصفته الإدماجية والموحِّدة .

٥ - ١

وإذا تتحرك من نطاق النظام الصوتى إلى النظام الصرفى ، فإن المحتوى الدلالى يبدأ يلعب دوراً متزايداً ، خصوصا على مستوى المفردات والتصريفات ، وفئة أساسية من العوامل النحوية ، والضمائر . وعلى حين يقدم هذا التداخل الدلالى تعقيداً إضافيا إلى الجدل المثار فى هذا البحث فإنه فى جزء كبير منه لا علاقة له بالموضوع ؛ فالتكرارات التى حدثت حتى فى النثر تصبح ذات دلالة فى سياق يكون التكرار فيه مؤكد التنظيم ؛ بحيث لو أن غرضا شعريا أمكن أن ينسب إلى بعض التكرارات فإن الصرامة المنهجية تتطلب أن يطبق المقياس الدلالى نفسه على الكل (الشعر والنثر) . ومن ثم تؤخذ تلك التكرارات المبررة دلاليا فى الاعتبار لتؤدى وظيفة ثنائية .

٥ - ٢

إن المسح الصرفى لأى لغة أكبر بكثير من المسح الصوتى . ومن ثم يكون التكرار فى النوع الأول أقل . ولحسن الحظ فإن أعلى جزء صرفى تكاثراً فى العربية ، وهو المفردات (ولكن هنا الاسم ، وحروف الجر) يمكن التعامل معهما بسهولة أكبر . وبفحص التكرار فى امتدادات من خمسة أبيات ، وتحليل قائمة النمط المتكرر (العوامل) ، تنتهى الباحثة إلى نتائج مثيرة للاهتمام ؛ لأنها تعكس ملمحا نحويا أساسيا للشعر العربى ، يتصل بوحدة البيت . إن خطر التضمين يعمل عمله بطريقة تجعل بالكاد أبياتاً قليلة تعتمد على أخرى تالية نحويا ، وإن كان ثمة أبيات كثيرة تعتمد دلاليا على الأبيات السابقة عليها . وهذا له تأثيره حيث إن مسار الشعر يمكن أن يقطع تقريبا فى أى نقطة دون أن يسبب خروجا على القياس النحوى .

وتقول الباحثة كذلك إنه بفحص العبارات الصرفية المتكررة يمكن الخروج بأشياء كثير عن كفاءة الشعر العربى وبراعته داخل الأبيات ؛ فمن المثير أن نرى الشاعر يميل ، فى استخدامه للمورفيمات التى لايتصل محتواها الدلالى منهجيا بمحتوى المقطع ، إلى تكرار الأشكال بطريقة تنقل وحدة تكرارية إلى مقاطع كثيرة ، معطية إياها الكثير من الاطرادية نفسها ، على نحو ما هى بارزة من خلال الانحرافات الصوتية . ومع ذلك فإن الاطرادية الصرفية يمكن أن تتفاوت إلى مدى عظيم أو قليل فى أكثر من نصف المقاطع ، ومن ثم تكتسب وظيفة أكثر بروزا من الانحراف الصوتى .

٦ - ١

تربط الباحثة فى هذا الفصل بين المستويين الصوتى والصرفى اللذين أفردت لكل منهما فصلا من قبل ، مضيفة هنا خطا من التحليل على المستوى النحوى ، كى تستخرج مستوى جديدا من المعلومات ، وتلقى بعض الضوء على الجوانب المنظَّمة للتكرارات المتراكمة فى المستوى الصرفى . ولكن التحليل النحوى هنا يعمل فى ظل سلبيات لها اعتبارها ؛ فعلى حين أن النظامين الصوتى والصرفى للعربية قد حللا بتمكن نسبيا ، من وجهة النظر البنائية ، فإن أقساما محدودة فقط من النظام النحوى قد وُصِفَتْ على نحو ملائم ، فى الوقت الذى حللت فيه الأقسام الباقية بشكل أولى بلغة التصنيفات المنطقية والفلسفية ، بحيث لا يصبح من الممكن بعدُ إجراء تحليل شامل للتكرارات النحوية فى الشعر العربى . والمنهج الذى تستخدمه المؤلفة لتحليل هذا الخط النحوى من التحليل يسمى Tagmemics (٢) ، وهو منهج وحيد البعد من حيث تركيزه على مستوى نحوى واحد (الجمل وأشباه الجمل الفرعية) فى وقت واحد . وهو وصفى خالص ، دون أن يغوص عميقا فى العلاقات المرمية وتعقيدات النحو الذى لم تحل معمياتها بعد .

٦ - ٢

إن النقد الذى وجه إلى هذه النظرية Tag-memics لايقلل بحال من فعاليتها فى التحليل على نحو ماهو متمثل فى هذه الدراسة . وقد هممت بأن أنقل للقارىء نموذجا من هذا التحليل ، ولكن ضيق المجال ، وارتباط التحليل بخرائط أسلوبية ونصوص طويلة حال دون ذلك . وللقارىء المهتم والمتخصص أن يعود إلى التحليل ونتائجه ؛ وربما كانت مقارنته مع مناهج أخرى جديدة بإظهار قيمة كل منها على حدة ، فيما يتصل بتنوير الشعر الجاهلى واكتشافه .

٧ - ١

تشير الباحثة أخيرا إلى أنه من الواضح أن المادة الملاحظة على الخرائط الأسلوبية قد تأثرت أو أثرت فى تقسيم المقاطع . ومعنى هذه التأثيرات هو أن أى مادة تؤكد التقسيم إلى مقاطع فهى موثوق بها . ومع ذلك ، فإن كل هذه المداخل التحليلية فى هذه الدراسة ، قد عُزِلَتْ عن المحتوى الخاص أو الجو النفسى المنسوب إلى كل مقطع ، بناء على التحليل الانطباعى ؛ أى أن التحليل فى كل مرة كان يتعامل مع الأبيات فى شكل أرقام . ولهذا فإذا كانت الأنماط المشاهدة على الخرائط الأسلوبية تميل بأى شكل إلى تأييد المحتوى الخاص للتحليل الانطباعى - وهذا هو الحال فى الحقيقة - فهذا يؤسس دليلا قويا جدا على مدى ملاءمة التكنيكات المستخدمة .

٧ - ٢

فمثلا بالنسبة للقسمين اللذين تميزا انطباعيا بعدم الانسجام أو عدم التنظيم عند امرىء القيس (أبيات ٧ - ٤٢) وطرفة (٦٩ - ٩٢) ينقصهما أيضا المواءمة والتماسك على المستوى اللغوى وبالإضافة إلى ذلك فإن معظم المقاطع ذات الفخر المباشر ، التى يجب على الشاعر أن يغطى فيها عددا من الفضائل دون أن يركز على موضوع واحد ، هذه المقاطع تتميز فقط باطراد مبعثر - ونظرة على الخريطة الأسلوبية توضح أن النمط يبرز فى عدد قليل من الأبيات فى وقت واحد ثم يتلاشى . أما النقص فى الاطراد فى وصف البقرة الوحشية عند لبيد ، وفى موضوع الرحلة ومناظر المعركة عند عنترة ، فأصعب قليلا فى تقييمه . إنه منمط بدرجة عالية موضوعيا ، ويحتوى على صور حية جدا ، بحيث يعد شعرا رائعا بأقل تأييد لغوى ؛ ومع ذلك فالتأييد اللغوى غالبا ما يكون مصاحبا للصور الحية .

٧ - ٣

وبفحص الخرائط الأسلوبية ، مركزة على تلك المقاطع التى تبدو أكثر تماسكا حتى فى القراءة الأولى ، تخرج الكاتبة بسبع نتائج

علمة تتعلق بالتكنيكات المستخدمة فى هذه الدراسة . وننقل للقارىء آخر نتيجتين مرتبطتين بالمقطع الذى أعطته الباحثة أهمية أساسية فى بحثها .

ـ «المقطع» ، ذلك المصطلح الذى يستخدمه نقاد الأدب بشكل مستمر ، يخضع الآن لتحديد لغوى جزئى وتجريبى بالنسبة للشعر العربى . إن ما سوف يطرأ من تعديلات على هذه المناهج يمكن أن يسمح بتحديد أكثر دقة ، كما أن فحص الشعر باللغات المختلفة يمكن أن يسمح بتعميمات أكبر . . . . فالمقطع يعد بشكل جوهرى قصيدة داخل قصيدة ، وأى أنه مرتبط بعلاقات داخلية أكثر من ارتباطه بعلاقات خارجية» .

ـ المقطع ذو حدود مشتركة مع ما يمكن أن يُحِسَّ كـ «استغراق» الشاعر فى موضوع ما ـ وربما وضع الخلفية للموضوع أو قدّم له دون إلزام نفسه بإطار المقطع .

٧ - ٤

أما مشكلة العلاقات بين المقاطع فهى حقا أكثر تعقيدا ، لأنه على الرغم من أن هذا الكم من المادة المحللة هنا يحتوى على مقاطع كافية حيث إن الاطراد متفاوت بشكل واضح ، فهو يشمل خمس قصائد فحسب . وقليلة جدا تلك الأنماط التى تبرز ويمكن وصفها بأنماط «مستوى القصيدة» . وهى تقع فى معظمها خارج نطاق الجانب اللغوى ex-tra - linguistic ومحددة بالنظام الموضوعى الذى تعرف عليه ووصفه منذ البداية النحويون العرب . ومن الممكن من الناحية اللغوية ، الربط بين المفردات فحسب ، فكما يجب أن يتوقع المرء ـ يستعمل الشعراء الكثير جدا من المفردات المشتركة فى تعاملهم مع كل موضوع ، حيث يوجد عدد من الكلمات التى يمكن أن تعد «مفردات النسيب» . والعرب مشهورون بمفرداتهم الخاصة فى وصف الجمال والجياد .

ومع ذلك فإن مشكلة اطراد القصيدة كلها يسمح بإعادة النظر فى سياق عملية الإنشاء وفنيتها وهو ما ناقشناه فى الفصل الثانى . ويمكننا أن نحصر أكثر الحقائق دلالة فى هذا الفصل : فيما يلى :

(أ) الإنشاء والإنشاد أو الشاعر والراوى ، منفصلان فى التقاليد العربية ، لكن (ب) توجد إشارات متكررة لشعراء استطاعوا الإنشاء ارتجالا ، و (ج) توضح دراسة ميدانية حديثة أن البدو المعاصرين يميلون إلى إنشاء مجموعة من الأبيات ، ينشدونها أو يعهدون بها إلى صديق يحفظها فى ذاكرته ، ثم ينشئون غيرها .

٧ - ٥

لقد تكاثرت التكنيكات منذ أن بدأ اللغويون يحللون الشعر ولكن معظم نتائجهم يصعب مقارنتها بعضها ببعض . فالدراسات التى تركز على الديناميات الداخلية لقطع معينة من الشعر تميل إلى ألا تكون قابلة للمقارنة ، على حين أن الدراسات التى تصمم لتكون قابلة للمقارنة (بين كاتبين معاصرين مثلا) تتميز بتوجيه مختلف جوهريا ولا تهتم بالديناميات الداخلية . أما الدراسات المتعمقة فتكشف عن نماذج من الأعمال الشعرية يمكن تصنيفها ، ولكنها لا تساعد كثيرا على التقدم فى دراسة القصائد . وأبعد من ذلك صعوبة فى الدراسة اللغوية للشعر أن المحللين الأفراد قد مالوا إلى التركيز على ظواهر فى مستوى معين ، مناقشين الوحدة الصوتية أو النحوية لامتداد معين من الشعر . وهذه المستويات محددة بطريقة مشتقة من التحليل الأصلى للغة ، وكل منها يتعامل مع جانب مخصوص من ذلك التحليل الأصلى . بحيث تكون هذه المستويات ، حتى لو أخذنا القصيدة الواحدة فى الاعتبار ، غير قابلة للمقارنة بشكل مباشر .

٧ - ٦

إن المعلقات الخمس تكون مادة أكبر من أن يُتعامَل معها على أساس تقييمات مستقلة للظواهر بيتا بيتا ، بحيث يجب أن توجد مناهج متعمقة . وفى الحقيقة فإنه ليس هناك منهج من المناهج المتبناة فى هذا التحليل يعد متعمقا بشكل دقيق ، ولكن كل منها يتعامل بتعمق مع ظواهر محددة جزافيا .

إن طرح مفهوم الشعر على أساس التباين contrast بين الانتظام/الوحدة والخروج المفاجىء ينبغى أن يستبدل بمفهوم آخر يراعى الديناميات التى تنتجها مستويات مختلفة ومراحل من الانتظام/الوحدة . فى هذا النوع من الشعر يتبنى الشاعر نمطا ثم يطرحه جانبا ، ويتبنى نمطا آخر أو نمطين ، فى وقت واحد ، ثم يطرحهما جانبا واحدا بعد الآخر ، ويظل يلتقط (أو يقرر) الأنماط على حين ينتقل أعمق فأعمق إلى الموضوع ، حتى يقرر اختيار المفردات بدرجة عالية للغاية ، ثم ما يلبث أن يتخلى عن هذه الأنماط جميعا .

ومن الواضح أن صلة هذه النتيجة بالموضوع قوية جدا فيما يتصل بمشكلة ما إذا كان الشاعر العربى يؤلف من أجل اللااطراد . وإذا كانت النتيجة الوحيدة لإنشائه أن ينتج اطرادا ، كان بدوره يقطع مقاطع تُسلَك معا بلا مبالاة ، فإن وجود اللا اطرادات هو نتيجة لإعادة نسخ الشعر وليس للإنشاء . ومع ذلك ، فمهما تظهر الأبحاث اللاحقة عن تكنيكات الإنشاء ، فإن الدراسة التى تضع فى اعتبارها المستويات اللغوية المختلفة تبدّد هذه الصعوبة بحق .

٧ - ٧

تنطوى النتائج التى وصلت إليها الباحثة فى هذه الدراسة على مسائل قابلة للطرح فى أبحاث قادمة ، ذلك لأن هذه المسائل تظهر وجود مجال من الظواهر التى يمكن الآن دراستها بعمق بالكومبيوتر من خلال نماذج أكبر بكثير . وإن تطبيقا مختارا للتحليل الصرفى والصوتى على المقاطع المنبورة افتراضا ربما يصل إلى تحديد التاريخ الذى أصبح النبر فيه عاملا فى الشعر العربى[٣] . أما أكثر المشاكل المطروحة هنا بروزا بالنسبة للدراسة اللغوية للشعر فهى تدور حول ما إذا كان المقطع يمكن أن يتحدد كوحدة لغوية تميز كل الشعر أو لا تميزه (على الرغم من أن بعض القصائد يمكن أن تكون مقطعا واحدا طويلا) .

٨

أشرنا فى مقام آخر إلى نقد عنيف وجهته سوزان بينكى ستيتكفيتش[٤] إلى مارى كاترين باتسون من أسبابه عدم أخذ الأخيرة بمفهوم واضح للتقليد الإنشائى على نحو ما تناوله مونرو (١٩٧٢)[٥] ، وزويتلر (١٩٧٨)[٦] . ويهمنا الآن أن نشير بإيجاز إلى الخطوط العريضة فى هذا الصدد . الواقع أن زويتلر نفسه ناقش باتسون فى كتابه بالنسبة لتحفظاتها على النظرية التى أقام عليها زويتلر بحثه ، أى نظرية بارى ـ لورد Parry-Lord ، فيما يتصل بتطبيقها على الشعر العربى . وإذا استعرضنا ما قاله زويتلر عن باتسون فى بداية كتابه (ص ٤٣ - ٥٩) نراه يأخذها كباحثة فى اعتباره ويصل عمله إلى عملها ، ولكن ما أن يبدأ فى مناقشة تحفظاتها على النظرية المشار إليها يرفضها ثم يقلل من أهمية

عملها ، الأمر الذى ينطوى بدوره على دفاع ذاتى (٢١٣ - ٢٢٠) و (٢٢٥) و (٢٣٢ - ٢٣٤) هوامش ١١٠ - ١٢٠) . وقد أشرنا إلى النظرية وتحفظات باتسون عليها سابقا (الفقرة ٢ - ٢) ، ويهمنا أن نضيف إلى ملاحظتنا الوجيزة إلى كتاب زويتلر (الذى يستحق عرضا عربيا) ما لاحظه عليه من عرض لكتابه فى الإنجليزية فيما يتصل بباتسون . إن كيلباتريك[7] يرى أن زويتلر يأخذ اعتراض باتسون على النظرية على أنه حكم على النظرية بعدم فعاليتها خارج مجال الملحمة الهومرية والسلافية الجنوبية .

أما فيما يتصل بقول باتسون إن التقاليد العربية تعترف بدورين مختلفين هما دور الشاعر ودور الراوى ، ويمثلها فى التقاليد اليوغسلافية رجل واحد (مغنى الحكايات) ، وما دلت عليه من أن مصادر العصور الوسطى تذكر ما يفيد أن عملية الإنشاء فى الشعر كانت تأخذ وقتا طويلا ، فإن زويتلر يرد بأنه «لم يصل إلى علمه أن أصحاب نظرية بارى ولورد قد أنكروا وجود الاختلافات بين التقاليد المختلفة . وهكذا فمن الممكن أن توجد تقاليد يعرف الشعراء فيها أساسا كمنشئين ويتعاونون مع شعراء يمثلون أساسا دور المنشدين أو المنشئين . . . » ص ٢١٦ ويرى أن «مفهومى الإنشاء والأداء اللذين يؤكد عليهما بارى ولورد ، تأخذهما باتسون بحرفية أكثر من اللازم . فليس ثمة موضع (فى النظرية) يتضمن أن الإنشاء الشفوى يحول دون وجود مقياس إعداد أو تخطيط (فى قول الشعر) ولما كان ذلك كذلك فإنه يجب أن نتوقع مرحلة الـ «ما قبل الأداء» هذه وتختلف فى التردد والكثافة من شاعر إلى شاعر ومن تقليد إلى تقليد » ص ٢١٧ . ويعلق كيلباتريك (ص ١٤٥) على ذلك بقوله إنه ليس هناك فى الـ ٢١٥ صفحة السابقة على هذا الكلام من زويتلر مايعد القارىء لهذه الأفكار المتضمنة فى نظرية بارى - لورد ، وإنه لمن الصعب أن نرى كيف يمكن أن تتسق مع تعريف نفسه لمصطلح « rendition» والذى يقترحه بدلا من مصطلح "Performance" ليغطى العمليتين الشعريتين من الإنشاء الشفهى والانتقال الشفهى.« oral transmission»

(انظر ١٤٢ من عرض كيلباتريك كذلك) .

الهوامش

(١) Mary C. Bateson, Structural Continuity in Poetry. A Linguistic Study in Five Pre- Islamic Arabic Odes, Paris, The Hague, 1970, pp. 176.

(٢) منهج الـ Tagmemics واحد من المناهج المطروحة فى ذلك الوقت فى التحليل النحوى فى علم اللغة الأمريكى وقد طبق أساسا على اللغات الهندو أمريكية ، وهو منهج وحيد البعد ، كما أشرنا ، على عكس منهج التحليل إلى المكونات المباشرة Immediate Constituent Analysis وهو وصفى خالص على الناحية المقابلة من المنهج التوليدى ، وهو يسعى جهده ليفسر البنية النحوية للعبارات عن طريق الصيغ التحليلية ، وقد تحول فى هذه الدراسة ليكون منهجا عمليا بدرجة كبيرة لتحليل جوانب النظام . انظر د . نايف خرما ، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة ، عالم المعرفة ، العدد ٩ ، ١٩٧٨ ص ٢٩٠ - ٢٩٧ عن هذا المنهج وفائدته وقصوره . وانظر نقدا لهذا المنهج فى David Crystl, Linguistics, إنجلترا ١٩٧٤ ص ١٨٦ ، ٢١٣ - ٢١٤ . والذى نادى به K.L. Pike فى كتابه :

Language in Relation to Unified Theory of Human Behavior,

كاليفورنيا ١٩٥٤ - ١٩٦٠ .

(٣) فى مناقشتها للأوزان تلاحظ الباحثة وجود « نبر » فى بعضها وترى أنه على الرغم من أن الأوزان كمية بشكل أساسى ، فإن أنماط النبر التى تنتج بشكل أوتوماتيكى من تتابع مقاطع معينة قد أبرز أوزانا معينة وأسهم فى إعطائها تأثيرا جماليا . ص ٣١ .

(٤) انظر عرضا لمقالة سوزان ستيتكفيتش فى عرض الدوريات الأجنبية .

(٥) J. Monroe, "Oral Composition in Pre-Islamic Poetry", JAL III (1972), pp. 1-53.

(٦) Michael Zwettler, "The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry, Its Character and Implications. Columbus; Ohio State University Press, 1978 pp. xii 310 .

(٧) Hilary Kilpatrick, JAL Vol. (19).pp 142-148.

رسائل جامعية

يتناول هذا العدد عرض رسالة الدكتوراه التى تقدم بها الباحث السيد محمد البحراوى إلى قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب جامعة القاهرة وموضوعها « البنية الإيقاعية فى شعر السياب » وقد أشرف على الرسالة الأستاذ الدكتور عبد المحسن طه بدر واشترك فى المناقشة الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل والأستاذ الدكتور محمود على مكى .

البنية الإيقاعية فى شعر السياب

السيد محمد البحراوى

تعد هذه الدراسةُ امتداداً جدليّاً لدراساتٍ بدأت فى مصرَ منذ أربعين عاماً ، حين نشرَ الدكتور محمد مندور مقالته المهمة عن «الشعر العربى ، غناؤه ، إنشاده ، وزنه» سنةَ ١٩٤٣ . لقد كانت هذه المقالةُ تعبيراً موضوعياً عن حاجةٍ ماسةٍ إلى إعادة النظر - إبداعاً ودراسةً - فى إيقاع الشعر العربىّ السائدِ منذ أكثرَ من خمسة عشرَ قرناً من الزمان .

لقد كان الواقعُ العربىّ يشيرُ إلى صعودِ شريحةٍ طبقيةٍ جديدةٍ ، حاملةً معها نمطَها المفضلَ من الفنِ والأدب . وكانت الحريةُ سمةً أساسيةً لهذه الشريحةِ وأدبها وفنّها فى ذلك الوقت . وهى الحريةُ التى أثمرت فى نهايةِ العقدِ الخامسِ من هذا القرنِ ثوراتٍ متعددةً فى مجالاتٍ مختلفةٍ ، من بينها إيقاعُ الشعرِ العربىّ .

وحين تحققَ النمطُ الجديدُ من الشعر (الشعرُ الحر) ، فرضَ هذه الحاجةَ الموضوعيةَ أكثرَ من ذى قبل ، وبدأت الدراسات حولَ إيقاع (أو موسيقى) الشعرِ الحر والشعرِ العربىّ بعامة تتوالى ، فصدرت دراساتُ إبراهيم أنيس[1] ، وعبد الله الطيب المجذوب[2] ، ومحمد النويهى[3] ، وشكرى عياد[4] ، وكمال أبو ديب[5] ، وغيرها . وهى دراساتٌ سارت فى اتجاهين غالبين ؛ الأولُ هو شرحُ العروضِ العربى القديمِ أو تبسيطه ؛ والثانى نقدُه ومحاولةُ تجاوزه ، فى ضوء آراء المستشرقين الغربيين ونظريات إيقاع الشعر الغربى .

لقد كان أصحابُ الاتجاهِ الثانى ، الذى يندرجُ تحتهُ كلٌ من النويهى وشكرى عياد وأبى ديب ، يحسون إحساساً قوياً بقصورِ العروضِ العربى القديمِ عن اكتشافِ كثيرٍ من العناصرِ المهمة فى إيقاعِ الشعرِ العربىِّ الحديثِ والقديمِ معاً ، كما أنهم لاحظوا ملاحظاتٍ مهمة بشأن منهجِ العروضيين القدماءِ فى تقنين الواقعِ الشعرى ، وأدركوا أن ثمة خللاً ما قد انتاب هذا التقنين . وحاولت هذه الدراساتُ أن تشير إلى عناصرَ أخرى فى إيقاعِ الشعرِ العربى مثلَ النبرِ ، أو دورِ التنظيماتِ الصوتية الصغيرة ، كالتكرارِ والتماثلِ والتجانس .

غير أن هذه الدراسات قد وقعت فى مأزقٍ شبيهٍ بالمأزقِ العروضى . فهى على الرغم من نقدها للعروضيين ، كانت تسلِّمُ فى معظمِ الأحيانِ بصلاحية العروض لأن يكونَ معياراً لإيقاع الشعر العربى ؛ وأخذتْ تناقشُ الأمورَ فى هذا الضوء ، وخلطت - فى كثيرٍ من الأحيان - بين الإيقاعِ فى الشعرِ و العروضِ وكانت المناقشة المهمة حول ما إذا كان إيقاع الشعرِ العربى كمياً (يعتمدُ على توالى المقاطع) ، أو كيفياً (يعتمدُ على توالى النبر أو الارتكاز) - كانت تنحرفُ لتناقشَ العروضَ وليس الإيقاع .

وتقديرُنا أن هذا المأزقَ قد نتجَ عن انحصارِ معظمِ هذه الدراساتِ فى الإطارِ النظرىِّ البحت ؛ فهى لم تنطلقْ أبداً من الواقعِ الشعرىِ ذاتِهِ . وإذا كانت بعضُ الدراساتِ قد تناولتْ بعضَ الأبياتِ بالتحليلِ ، فإنما كان ذلك بهدفِ إثباتِ الفكرةِ النظرية . وكان الاتجاهُ الصحيحُ ، الذى يتسق مع موقفِها النقدىِّ من العروض ، يستدعى الانطلاقَ من دراسةِ الواقعِ الشعرىِّ ، لكى تثبتَ بالدليلِ الملموسِ ما إذا كان موقفُها النظرىُّ صحيحاً أم خاطئاً .

وحين دخل صاحبُ هذا البحثِ فى هذا المجال قبلَ تسعِ سنوات ، كان يشعرُ بالمأزقِ الذى تسيرُ إليه هذه الدراسات - شعوراً غامضاً . فتوجه - بفضلِ أستاذه المشرفِ وأساتذةٍ آخرين فى قسمِ اللغةِ العربيةِ - إلى دراسةِ الواقعِ الشعرىِ ذاته ؛ فبدأ بجماعةِ أبوللو فى مرحلةِ الماجستير ، ثم توجه إلى «السيابِ» فى مرحلةِ الدكتوراه ؛ محاولاً - بذلك - أن يرسى أسسَ منهجٍ معاصرٍ لدراسةِ الإيقاعِ فى الشعرِ العربى ؛ منهج لا يبدأ بالمسلماتِ النظريةِ ، بل يستخلصُها من الواقعِ ذاتِهِ ، فى عمليةٍ جدليةٍ .

وإذا كان شعر جماعةِ أبوللو قد جعل الباحثَ يعاينُ نمطين من أنماطِ إيقاع الشعرِ العربىِّ هما الشعرُ التقليدىُّ ، والشعرُ المقطوعى أو الرومانسى ، فإنها أيضاً قد أشارت إلى جذورِ الشعرِ الحرِ الذى أصبح التيارَ الأساسى عند بدرٍ شاكرِ السياب . ولكن السيابَ - الذى يعد رائداً للشعرِ الحر - هو فى الوقتِ نفسه امتدادٌ جدلىٌ ، وتجاوزٌ لإنجازاتِ شعراءِ العربيةِ القدماءِ

والمحدثين . ومن هنا فإن شعره يمكن أن يكونَ – في أنماطِه وأشكالِه – عينةً ممثلةً للشعرِ العربي الحديث ، وربما القديم أيضاً .

ولقد حاول البحثُ أن يجـاوز قصـور العروضِ العربي بالاعتمادِ على إنجازاتِ مجدديه ، ولكنه أدرك – بعد الماجستير – أن التجديد وحده لا يكفي ، وأنه لابد من البحثِ عن منهجٍ مغايرٍ ومعاصرٍ ، يحتوي القديمَ ويتمثلُه .. تحقيقاً للمهمةِ الكبيرة .. اكتشاف عناصرِ الإيقاعِ الحقيقيةِ وآلياتِ عملها في القصيدة العربية .. وهذا ما يحاولُ مدخلُ هذه الدراسةِ النظريُّ ، الذي يحمل عنوان «نحو منهجٍ معاصرٍ لدراسةِ الإيقاعِ في الشعر العربي» أن يطرحه .

في هذا المدخل حاول الباحث أن يجاوز المنهجَ التقليديَّ في بحثِ العلاقة بين لغةِ الشعرِ ولغةِ النثر ، فبدأ بمسلمةٍ تقول إن كلَّ مستعمل للغةِ يعطيها طابَعَهُ الخاص ، لأنه يختارُ منها ما يتلاءم وأغراضَه . وكذلك الأمر بالنسبة للشاعر ؛ فهو يعيدُ تنظيمَ لغةِ النثرِ ليحقق بها أغراضَه الخاصة . وإذا كانت اللغةُ نظاماً مركباً من الصوتِ والصرفِ والنحوِ والدلالة ، يتواصلُ به البشرُ فيما بينهم ، فإن الشاعرَ يعيدُ تنظيمَ كل هذه المستويات . وإعادة تنظيم الأصوات يخلقُ الإيقاع ؛ وإعادة تنظيم اللغةِ – على المستويين الصرفي والنحوي – يخلقُ صورةً ومجازاته ، وكلاهما يؤدي إلى مستوى دلالي ذي تنظيمٍ مختلفٍ عن مستوى الدلالةِ في اللغةِ العادية .. أكثرَ كثافة وأكثرَ امتلاء بالمعاني .

الإيقاعُ إذن هو تنظيم لأصواتِ اللغةِ على مسافاتٍ زمنيةٍ متساويةٍ وفق أنماطٍ خاصة . ولكلِّ صوتٍ لغويٍّ ثلاث خصائص يتميزُ بها عن غيره ، تنتجُ فيزيقياً عن طبيعةِ الموجةِ الحاملةِ له . الخاصيةُ الأولى هي العلو Loudness ، وينتجُ عنها – في إدراكِ السامع – طولُ الصوتِ أو قصره ، نبره أو عدم نبره . والخاصيةُ الثانيةُ هي الدرجة Pitch ، ينتجُ عنها – إدراكياً – نغمةُ الصوت . والثالثة هي نوعُ الصوتِ Timbre ، ويختلفُ باختلاف الناطق ، رجلاً كان أو امرأة – طفلاً أو بالغاً أو عجوزاً .. الخ .

وهكذا فإن الخصائصَ الطبيعيةَ للأصواتِ تعطينا ثلاثةَ عناصر ، تصلحُ – إذا انتظمت – لأن تكونَ عناصرَ إيقاعية ، وهي الطولُ أو المدى الزمني duration والنبرُ stress والتنغيمُ intonation ، الذي هو نتاجٌ لتوالي نغماتِ الأصواتِ المفردة .

إن العروضيين العربَ لم يستخدموا هذه المصطلحات . وإذا كان بعضُ الفلاسفةِ العرب قد استخدمَ بعضها ففي غير المعنى المعاصر ، وبدرجةٍ كبيرةٍ من الخلطِ بينها . ومع ذلك فإننا نستطيعُ أن نوافقَ على مماثلةِ أسسِ الأوزانِ العروضيةِ : وهي الأسبابُ والأوتادُ والفواصلُ بالمقاطع .. وأن نقتنعَ – بناءً على ذلك – بأنَّ أساسَ العروضِ العربي كميٌّ مبنيٌّ على توالي المقاطعِ الطويلةِ والقصيرة . (ولنتذكر أننا هنا نتحدث عن العروض العربي، وليس عن إيقاع الشعر العربي). ولكننا نستطيعُ أن نضيفَ إلى هذا الأساس الكمي بعض اللمحاتِ التي تشيرُ إلى إحساس العروضيين ببعض العناصر الأخرى مثل النبر ، وهو إحساس يتبدى في اهتمامهم بمشكلةِ الوتد المفروق ؛ ومثل التنغيمِ الذي يتبدى إحساسهم به في الاهتمامِ بتوحيدِ إيقاعِ النهايةِ (في موضعِ القافيةِ) في كل أبياتِ القصيدة . هي لمحات يشيرُ إليها الدارس دون أن يبحثها ، على أملِ أن يوفيها – هو أو غيره – حقَّها في المستقبلِ مع تطور الدرسِ الصوتي في مصر . إن هذين العنصرين الأخيرين : النبرَ والتنظيمَ (وإيقاع النهاية) ، لم تُعرف بعدُ – علمياً – إمكانيةُ أن يكونا عنصرين إيقاعيين . ولكي يتحقق ذلك ، لابد من دراستهما في الواقعِ الشعري نفسه قبل إصدارِ هذا الحكم . إنهما إمكانتانِ طبيعيتان في كلِّ لغةٍ ، وإذا أشارت دراسة الشعر العربي إلى أنه يستفيد منهما وينظمهما أصبحا عنصرين إيقاعيين .

وهنا وضع الباحث أن التنظيمَ الإيقاعي للإمكانات الصوتية لا يمكن أن يكون مفهوماً جامداً كما كان الحالُ عند العروضيين الذين رفضوا أي انتهاك لنظامهم ، أو عند البنيويين الذين يعدون النظامَ مجموعةً من العناصرِ الثابتةِ التي لا تتغير ، فإن تغيرت فلصالحِ استمرارِ النظام . والباحث يفهمُ النظام بوصفه وحدة جدلية بين عناصرَ متصارعة ، بعضها قوي يثبت النظامَ ، وبعضها ضعيف يسعى إلى انتهاكه وإنشاءِ نظام جديد .

وهكذا تحظى العناصرُ الثانويةُ أو المنتهكةُ للنظام بأهمية لدى الباحث ؛ لأنها من خلال الصراع تستطيع خلق الديناميكية في النظام ، كما أنها – على المدى التاريخي – تستطيع أن تخلقَ نظاماً جديدا ، كما حدث مثلا بشأن القافية في الشعر العربي . وفي داخلِ القصيدةِ الواحدة يحقق الصراع بين عناصر الإيقاع المختلفة إمتاعاً وتراكبا في الدلالات . وعبر الصراعِ يؤدي الإيقاع وظيفته في تأييد الدلالات وكشفها وتعميق الدلالات التي تقدمها المستويات الشعرية الأخرى .

إن الإيقاع علامة أو إشارة تعطي الدلالات بطريقة مجازية ، على نحو يجعل هذه الدلالات متعددة وكثيفة . والقصيدة الرديئة – كما يقول لوتمان – هي القصيدة التي لا تحمل إعلاما ، أو تحمله بكميات غير كافية . أما القصيدة الجيدة فهي التي تحمل إعلاما شعريا تكون فيه كل العناصر متوقعة وغير متوقعة في آن واحد . والإيقاع من أهم العناصر الفاعلة في هذا الشأن .

إن هذا المنهج في دراسة الإيقاع يفرض إجراءات منهجية طويلة ومعقدة فهو يفترض تحليل كل قصيدة مقطعيا ونبريا وتنغيميا ، ثم يفترض البحث عن النظام في كل منها . وهذا يستدعي وضع هذه التحليلاتِ في ضوءِ البنيتين النحويةِ والدلاليةِ للقصيدةِ ، قبل الوصولِ إلى وظيفةِ هذه التحليلاتِ في بناء القصيدةِ بصفة عامة ، وتفسيرها في ضوء الظرف التاريخي والنفسي الذي كتبت فيه .

من هُنا كانَ من المحال ، في ظل فقدانِ الإمكانات الآلية ، تطبيقُ هذا المنهج على شعر السياب كله ، البالغ أربعا وأربعين ومائتي قصيدة . وكان لابد من اختيار عينة ممثلة لأنماط هذا الشعرِ ولتطوره التاريخي . ومن ثم اختار الدارس نحو خمس عشرة قصيدة وست مقطوعاتٍ ، وقسمها إلى ثلاثة أقسام تبعاً للنمط (أو الشكل) الذي تنتمي إليه . وقد درس القسم الأول في الفصل الأول تحت عنوان «الإيقاع في قصائد الشكل التقليدي» ، والقسمَ الثاني في الفصل الثاني تحت عنوان «الإيقاع في قصائد الشكل المقطوعي» ، والقسم الثالث في الفصل الثالث – وهو أكبرُ الفصول – تحت عنوان «الإيقاع في قصائد الشعر الحر» .

وفي كل فصلٍ من الفصولِ الثلاثةِ ،

أخضع الدارس نصوصَ العينة للتحليلاتِ السابقة وفي الصياغةِ قدم الدارس لكل فصل بمقدمة تاريخيةٍ عن الشكلِ المعالج في الفصل ، ثم قدم دراسة وصفية لعناصر الإيقاع في هذه القصائد ، ترصد الملامح العامة المشتركة والفارقة ، وأتبعها بدراسة تحليلية لكل قصيدة على حدة ، تضع العناصر الإيقاعية في إطارها الطبيعي كجزء فاعل في نسيج القصيدة . وفي نهايةِ كل فصل قدم الدارس فقرة عن وظيفة الإيقاع في قصائدِ هذا الشكلِ ، محاولا ربطها بالسياق الاجتماعي والنفسي الذي كتبت فيه .

وفي نهايةِ الدراسةِ خاتمة تجمع خيوطها الأساسية وتستشرف آفاق دراسات قادمة في ضوء المنهج الذي اعتمد عليه الدارس . فقد استطاع هذا المنهج أن يكشف للباحث عن حقائق كثيرة بشأن إيقاع شعر السياب ، هذا موجز لبعضها :

١ - أن العناصرَ الثلاثةَ : المقاطع والنبر والتنغيمَ (وإيقاعَ النهاية) قد توافر لها قدر من الانتظام (بالمعنى الجدلى) يكفى لأن تكون عناصر إيقاعية ؛ وأن المقاطع قد ظلت هي العنصر الأساسي ؛ لأنها كانت الأكثر انتظاما وتوظيفا . أما النبر فقد كان عنصرا مساعدا .. كان أقل تنظيماً ، ولكن توظيفه في بعض القصائدِ كان يضيف دلالات لا تستطيع المقاطع تحقيقها .

أما التنغيمُ فقد تطور تنظيمه وتوظيفه حتى وصل في الشعر الحر إلى أهمية تكاد تفوق أهمية المقاطع نفسها .

٢ - أن تنظيمَ العناصر الإيقاعية وتوظيفها قد تراوح بين الفشل والإجادة في داخل كل شكل على حدة ، ومن شكل إلى آخر ، وأن الشعر الحر كان المجال الأكثر ملاءمة للتنظيم والتوظيف ، وفيه تحققت شاعرية السياب كاملة . وهذا يكشف سر القلق الذي طبع شعر السياب في الشكلين التقليدى والمقطوعى .

٣ - أن الطابع الغالب على إيقاع السياب - في الأشكال الثلاثة - كان البطء الذى أشارت إليه المقاطع ، والعاطفية الحزينة التي أشار إليها النبر ، والحركية الناتجة عن التنوع الذى أشار إليه التنغيم . غير أن هذه السمات لم تكن دائمة في كل القصائد . حتى في داخل القصائد التي تغلب عليها سمة أو أكثر من هذه السمات ، تجد عناصر الانتهاك في كل عنصر إيقاعي تصارع عناصر الثبات وتقلل من طغيانها .

وهناك قصائدُ أخرى في العينةِ امتلكت بناء جيداً يتوازن فيه الإيقاع بين السرعة والبطء ؛ بين الحزن والأمل .

٤ - أن التزاوج بين التنظيمِ وعدمه ، وإجادةِ التوظيف وفشلِهِ ، والبطء والتوازن ، كان يعود بوضوح إلى إمكانات الشاعر في كلِ مرحلةٍ فنية . فحين كان الشاعرُ يمتلك تجربة فنية جيدة تسعى نحو البشر وتلتقى بهم ، كان إيقاعه يتسم بالجودة في التنظيم والتوظيف والتوازن ؛ وحين كان يفتقد الرؤية الجدلية ، وينفصل عن المجموع ، أو تميل حركة المجموع الاجتماعى المحيط به إلى الانحسار .. في هذه الحالات .. كان الشاعر يفتقدُ التجربة الفنية ويفتقدُ البناء ، ويميل الإيقاع إلى البطء والحزن ، ويكشفُ عن العجز والإحباط .

٥ - أن السياب - كما كشفت دراسة إيقاعه - كان نمطاً لشريحته الطبقية ولشعراء جيله العرب ، وقد أنبأ بريادته للشعر الحرِّ ، وبشعره المتميز في إطاره ، عن ازدهار عربي ، وأنبأ بإحباطه وموته مبكراً عن انتكاسة عربية أعلنت بعد موته بقليل .

الهوامش

(١) موسيقى الشعر .
(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها .
(٣) قضية الشعر الجديد ، ؟ الشعر الجاهلي .
(٤) موسيقا الشعر العربي .
(٥) في البنية الإيقاعية للشعر العربي .

the culture of the age. He found self-fulfilment in poetry. His work had a number of stylistic features of which **Badawi** mentions a few. Of these one of the most telling is the way he opened his poems. **Badawi** maintains that he was not very good at it : partly because he was a difficult and proud man who looked down upon his audience, and partly because he liked to be over with his preambles as soon as possible. A poem that started in a vague manner may end in clarity or vice versa.

Badawi writes of **Al-Mutanabbi's** diction in its context, his use of emphasis and diminution, the occurence of certain words in his poetry such as **'tha'** and **'thee'**. He notes that his form was not always compatible with the content since what he cared for was - in the first place - an adjustment of his inner turbulent soul to external objects and situations. **Badawi** also treats of the complexity and obscurity of **Al-Mutanabbi's** poetry, his leaning towards the Kufa school of language, his defects such as interpolation, excessive **tadmin** (quoting from the Koran, the tradition or from other poets), ugly metaphors, obscure metonymies, ellipses, incompatibilities, etc.. Behind all this is the fact that **Al-Mutanabbi** lived in a subjective world of his own though he was by no means blind to the existence of other conflicting forces seeking to dominate the age. This tension was reflected in his metres, rhymes and music in general.

Badawi poses the question of whether **Al-Mutanabbi** succeeded in giving a picture of himself in his poetry. He concludes that he was most successful in this respect just as he was a master of the art of the portrait and the art of magnification. His main defect, however, was his inability to adjust himself to new situations. He remained to the end a prisoner of his own self (however rich and complex that may be).

With **Abdel Kadir Zeidan** we leave **Al-Mutanabbi's** stylistic features to have a glimpse of the pessimism of **Abu' l-'Ala- Ma'arri.** The writer starts by rejecting the commonly held view that **Al-Ma'arri's** blindness, and the limits it set on his experience of the world, were responsible for his pessimism.

The pessimism of **Al-Ma'arri** is discussed on two levels : the metaphysical and the realistic. On the metaphysical level, the writer was able to establish three elements instrumental in producing **Al-Ma'arri's** characteristic pessimism. First, there are the limitations of human knowledge. It is not a failure engendered by the loss of sight, but a failure to light upon the truth which alone can make for certainty and hence for the peace of mind. Second, there are the ravages of time (**'Al-dahr'** as it is called in Arabic) turning people and objects into ruins and shadows of themselves. Third there is the fact of death. To **Al-Ma'arri,** however, death was multi - faceted. At one time, it is a means of delivery and liberation from the yoke of life. At another, it is a barrier against the fulfilment of the wishes of man. On yet another level, it looks as if it were one of the tools by which time wreaks havoc.

On the realistic level, **Zeidan** dwells on two notions, namely **Al-Ma' arri's** vision of life on earth and his view of man. In handling these two aspects, as embodied in **Al-Ma' arri's** texts, **Zeidan** concludes that his poet lost faith in life - despite his love for it - as a result of frustrations and failure to achieve his aims. Besides, he was keenly aware of the defective nature of life and of man's inability to achieve perfection. Corollary with this loss of faith in life was a loss of faith in man : first because of the dichotomy in him between speech and act and second because evil seemed so deep - rooted and ingrained in the soul of man that no hopes of reformation could be reasonably entertained.

Finally we come across a study by **Mohamed Fatouh Ahmed** of our poetic heritage in Central Asia, an aspect that is still unknown to many people. **Fatouh** deals with a Seljukian manuscript of the sixth century of **hijra** containing verses and a number of stories, epistles and anecdotes. The author is the poet **Massoud ben Namdar** and the manuscript is preserved in the **Bibliothèque Nationale** of Paris.

In this Seljukian manuscript, the characteristics of Arabic poetry in the sixth and seventh centuries of **hijra** are made clear. Among these characteristics are: far-fetched diction, obscurity, deliberate obfuscatior on occasion, excessive use of tropes and other forms of embellishment, the yoking together by force of disparate elements, etc.. all of which characteristics common to the poetry of ages of decadence. Still, the manuscript retains its historical value and is not entirely devoid of artistic merit. Besides, it goes to prove that what has been unearthed of Arabic poetry-large in quantity as it is - is by no means exhaustive of all the heritage of the Arabs in this domain.Much remains to be discovered and analyzed.

Translated by : MAHER SHAFIK FARID

for the ruin and sympathize with it. On the other hand, he may reject the ruin as a rallying-point of feelings of frustration and despair. The second of these attitudes was the more dominant in the preambles of **Imru'ul-Qais.** His description of the ruin provided him with a sort of vicarious satisfaction : since it was the encampment, and not the poet himself, who was doomed to decay and, eventually, to extinction. It is as if the poet were putting the past in the service of the present: for he would soon leave the ruin to embark on one of his amatory adventures or ride his camel through the desert. Death, in this way, is a prelude to life. **Mustapha** also concludes that to **Imru'ul- Qais** a ruin was not a dead corpse, but an old man full of wrinkles. Stopping by the ruins had a collective signification since it retained some connections with ancient beliefs and situations: death, the eternal return, the death of the father figure, the sense of youth experienced by the son though not without a trace of loneliness and alienation. Coupled with all these mixed feelings is an unquenchable desire for sexual pleasure.

Mustapha concludes that in this amazing situation a poet would lose consciousness, or rather lose his memory temporarily. When he came to, he was his old self again, in possession of his memory which combines his own experiences with those of others.

Our next essay, by **Mohamed Sedik Ghaith,** is a dramatic analysis of stopping by the ruins in the ode of **Labid.** The writer seeks to test the claim that the dramatic nature of literature is capable of comprehending all aspects of the text in its totality. He also seeks to reveal the full potentials of this approach so that the critical product may be faithful to that compound structure : text - author - critic - reader. Connected with this structure are associations of tradition, culture, reality and the age. In other words, those components of frame of reference of the poem's structure.

One reslt of this pursuit of critical integration is a production of the significance of the text as one cohesive continuous context, free from those usual lacunae often encountered in works of criticism. Such lacunae leave areas of the text uncharted, as a result of one-sidedness or of procedural limitations.

Ghaith's paper applies this dramatic approach to the first unit of **Labid's** ode, namely stopping by the ruins. A number of critical approaches (phenomenological, anthropological, stylistic, structuralist, etc..) are invoked in various degrees (to be developed later) to reveal the total signifcance of the ruin as a poetic expression of the Arab's experience of existence in its various aspects, his interaction with time and place and his struggle for life and selv-fulfilment.

Pre-Islamic poetry, in its totality and in its various aspects, thus receives much attention at the hands of our contributors, representative as it is of an early maturity that was destined to affect later eras in one form or another.

With **Ali al-Battal** we come to **Udhrite Ghazal** (idealized and spiritual love poetry) and the agitated conditions under which it grew. A considerable portion of Pre-Islamic poetry was connected with chivalry in war. To **Al-Battal** an equally considerable portion of **Udhrite Ghazal** was connected with what we may call **Udhrite** chivalry : a form of moral chivalry based on idealism, love (being the most sublime of spiritual motives) and chastity (being the most elevated of moral restraints).

Anecdotes relating to **Udhrite** poets (some of them admittedly verging on the preposterous) have caused the very existence of these poets to be called in question. Nevertheless the fact remains that this kind of poetry presents us with a real problem that calls for a satisfactory explanation. For here is a body of fiction and verse moving in a certain direction. **Al - Battal** tends to agree with **Taha Hussein** who explains the appearance of **Udhrite** poetry in terms of politics : according to **Taha Hussein,** the Umayyads - whose capital was Damascus - distrusted the people of the Arabian peninsula and treated them harshly, indeed - on occasion - with undue violence. **Udhrite** poetry and stories attached to it, were a product of the poverty and despair the bedouin of Hijaz had to struggle under. Being temperamentally religious, poverty and despair drove them to asceticism. We may therefore conclude that the religious factor was behind the Islamic tinge characteristic of much **Udhrite** verse, though the motives for its appearance were political rather than religious.

The roots of **Udhrite** anecdotes, however, go back in the past to the mythological and popular lore of the Pre - Islamic era. A case in point is the legend of the **dabaran** later echoed by Pre-Islamic love stories such as those of **Antara** and **al-Muraksh al-Akbar.** The **Udhrite** imagination, however, added new elements to the ancient stories, thus turning them into a complex expression of a view of life and of the people's suffering under their rulers. More specifically, **al - Battal** claims that the direction taken by stories of **Udhrite Ghazal** was expressive of maladjustment or rejection of reality, even though this rejection may take negative forms.

With **Abdou Badawi** we leave the **Udhrite** poets of the first century of **hijra** to the fourth century of **hijra** to dwell on some stylistic features of the poetry of **Al-Mutanabbi.**

Al-Mutanabbi was, in **Badawi's** opinion, a tragic figure both early in life when he had to grapple with considerable obstacles and in the latter part of it when he had to die in the manner of a tragic hero. He lived in the fourth century of **hijra** and was - by the standards of the age - a man of wide culture. His self fitted well into

of a larger scheme for studying the whole of Pre — Islamic poetry on the basis of structuralist analysis.

According to **Abu Deeb**, the seven **Mu'allaqat** (Golden Odes, literally' The suspended ones') are an embodiment of the Pre - Islamic Arab outlook on the world. In other words, they are the sum - total of man's relationship with the universe and with his tribal community at a given historical moment. Each of the seven odes is representative of one facet different from the rest. Hence the structuralist characteristics of the odes are different though interrelated and overlapping. Taken together, the odes form one integrated body as far as language and vision go. They constitute a balanced whole embodying the core of the culture of the Pre - Islamic period.

As part of this critical scheme, **Abu Deeb** had already published a study of the ode of **Labid ben Rabia al Ameri**, an ode which he regards as the "Key Poem" of the Pre - Islamic era. To him, it is a collective vision, a major statement of the core of Pre - Islamic culture. On the other hand, the ode of **Imru' ul - Qais**, which is the subject of the present study, could be designated as the "Eros Poem". It is an individual vision,an anti - cultural gesture, resembling-in this respect - the poetry of the **Saalik** (Vagrant and ostracized poets). The Key Poem and Eros Poem are thus two opppsite poles within the larger framework of the odes in generl.

Abu Deeb presents the reader with a detailed analysis of the ode of **Imru' ul - Qais** desingating its structure as multi - dimensional. It is based on the interplay of two major movements, each divided into componental units consisting in turn of primary and smaller units. The whole poem is based on the dialectic of dual antitheses seeking to gauge the rhythms of time. On the one hand, there are the calm of the encampment of the departed beloved, silence, death, transience and the fragility inherent in all human relationships. On the other hand, there are the overwhelming vitality of the torrent, the ever - changing natural landscape, the vigour and strength of the animal kingdom and finally there is the sensual and emotional intensity of men and women.

It is within the framework of this duality that the poem moves in the context of contradictions discernible both in its componental and its primal units thus weaving a complex network of relationships. This is brought out by **Abu Deeb's** detailed analysis of elements of semantic and rhythmical structure. The fusion of these two elemets helps produce one of the most magnificent monuments of Pre-Islamic poetry.

From this structuralist analysis of the ode of **Imru' ul - Qais** we move with **Abdel Rasheed Mahmoudi** to another issue concerned with the same poet and reflected in his poetry: namely, his social alienation. Reviewing previous studies of the subject - ones by **Illyia Hawi, Al-Taher Meki, Ahmed al - Houfi** and **Sayed Noufal** among others - **Mahmoudi** notes that these scholars have touched upon the subject of **Imru' ul - Qais'** alienation but did not go deep into it. Moreover, some of them have failed to grasp the basic unity of his verse thus losing sight of his alienation. Nevertheless, this alienation is discernible behind his descriptions of women, ruined encampments and love.

Mahmoudi approaches his subject from the point of view of the unity of **Imru'ul - Qais'** poetry. His poems may be lacking in the so - called organic unity, but this does not deprive them of all kinds of unity. The elements unifying his **Ghazal** (amatory poetry) are to be found mainly in the strophes of his ode rather than in the ode as a whole. To **Imru'ul - Qais**, the basic unit of the ode is the strophe rather than the single line. Within the framework of his strophes, a kind of inner or structural unity is achieved. The unity of strophes, however, cannot be theoretically defined in a comprehensive manner. For one thing, it has various manifestations making it necessary for a critic to adjust his concepts and sharpen his critical tools in order to follow them in all their variety and richness.

Mahmoudi's analysis leads to the conclusion that descriptive **Ghazal** in the poetry of **Imru'ul - Qais** plays a central role in his narratives regarded as pornographic by some scholars. Narration and description are both integral parts of his texture aiming at a revival of the past, clinging fast to it and dwelling on its memories. If we find such an analysis acceptable, then we shall have to reject the commonly held view that classical Arabic poetry is lacking in unity because it is lacking in organic unity. The poetry of **Imru'ul Qais**-or parts of it at least-has unity in so far as it has conhesion of strophes and interrelations.

Stopping by the encampment of the departed beloved, often to be encountered in the opening of the Pre-Islamic poem, has attracted the attention of modern scholars being an artistic convention of significance. The present issue of **Fusul** presents two studies of this phenomenon : in the poetry of **Imru' ul--Qais** and in the ode of **Labid** respectively.

The first of these two studies - by **Mohamed Abdel Muttalib Mustapha** - starts with a summary of ancient and modern explanations of this phenomenon. It then proceeds to read Imru'ul-Qais' preambles on the ruins of the beloved analytically, in an attempt to bring out their semantic potentials. **Mustapha** finds that a ruin, in Pre-Islamic poetry, was symbolic of transformation on two levels: first, there is the physical image reflected in a linguistic formula. Second, there is the inner image which turns a ruin into a source of inspiration.

A poet's attitude to the beloved's ruin took one of two forms : on the one hand, a poet may express pity

outside the text, is that of **Abdel Kadir Al Rabaii** who sets out to analyze the poetic meaning and the way it takes shape. A number of texts of classical Arabic poetry by different poets of different eras are the writer's material. He starts from the fact that the poetic process changes the nature of its components. A word could serve as a process of a relationship; a meaning as an event; and the entire poetical work as a network of formal relations. It is this creation of new relations that is the hallmark of a poetic synthesis. The meaning of a poem, emanating as it does from the poet's self, is a product of synchronized elements or relationships within the poem. A critic may regard such synchronizations or relationships from either, or both, of two perspectives: formation in space and formation in time.

Perception of the components of a poem has been linked by some critics with space. Such perception is possible when we see relations in one place in such a way as to bring out their harmony and order. Space, then, turns literature into an object or material, helping us to grasp - more vividly - the core of the literary experience and providing its various elements with a centre.

Al-Rabaii examines classical texts by **Ibn Kais Al-Ruqyyat and Ibn Al-Mutaazz** concluding that formation in space may be based on similarity or symmetry; or it may (as in the case of **Imru ul - Qais, Abul Shis Al-Khuzai, Jarir, Al-Mutanabbi** and others) be based on' similarity in dissimilarity'. i.e.a set of coexistent elements putting into relief the meanings of a given poem helping develop and intensify its action or meaning. In this way, poetic formation in space is an aid to perception by which we may go beyond the surfaces to the depths leading into infinite space.

Formation in time, on the other hand, manifests itself in musical rhythm; the latter being a temporal art moving among things. Rhythm is closely connected with sense, since the words produced by sense are inseparable from their phonetic origins.

Space in literature needs time as a mould and to move among its objects. Likewise, time turns the totality of temporal sounds into' tonal space'. This fusion of time and space calls for the coinage of a new term suggestive of their interdependence and interaction. Perhaps the word' tectonic', proposed by **Mitchell,** could supply this need.

With **Attif Guda Nasr** we move to a more specific issue, though not without bearing on a general trend in the heritage of Arabic poetry, namely the question of **badi** (tropes). **Nasr** maintains that since the Pre-Islamic period, the Arabs have been familiar - in their verse as in their prose - with certain embellishments that were later to be called by the Abbasids "tropes". Similarly the glorious **Koran** contained' **fawasil**' which gave rise to controversy on their affinity with **Saj** (rhyming prose) with a view to proving that the Koranic style showed nothing of the defects of the latter. In analyzing **Saj** and **Jinas** (using in close proximity two words having the same root letters but with different meanings), the ancients assumed that words and meanings were our touchstone and the yardstick by which different kinds of tropes were to be measured. Some tropes were compatible with sense, while others were less so. The first type was necessitated by **Saj** but made for trite wording, bad style and shallow sense. The second type, on the other hand, achieved a desirable union of sound and sense, so much so that every single word gave the impression of being in its right place, being neither intrusive nor in bad taste.

Posed in this manner, the issue gave rise to the question as to the compatibility or otherwise of sound and sense; a question that has cast its shadows on the heritage of Islamic culture for so long; was the occasion of much controversy and was - in some ways - related to the Greek heritage. According to the ancients, words were earthly and changeable. Meanings, on the other hand, were celestial and immutable. Again this often led to a class distinction between words and sense: words being mean, low, unable to rise above their earthly origin in nature, while sense stood for sublimity and elevation. Embellishment by tropes was discussed in the light of this rigid distinction. The ancients also believed that logic was basically concerned with sense and only occasionally with wording. Grammar, on the other hand, was basically concerned with words, and only occasionally with sense. To check this mistaken attitude, it would have been sufficient to recall the fact - almost axiomatic - that we think in terms of language, a fact that would make of logic and grammar but two faces of one and the same coin. Embellishment, though it will add to the subject something that is not innate, does not denude the subject of its innate nature. Direct observation of the embellished object should enable us to distinguish in it between what is necessary and what is only contingent, and thus remove what is redundant. Embellishment is by definition artificial and decorative. It reflects a desire for transcendence: an object is both itself and something else at the same time.

Embelishment by tropes was not very common in the Pre - Islamic era or in early Islam. Indulgence in ornamentation and decoration, on the other hand, reached its zenith — or rather its nadir — in ages of cultural degeneration and literary stagnation. Ingenuity in the use of tropes came gradually to be the measure of excellence in all the arts, especially in the art of poetry.

Following this group of comprehensive studies are ones more limited in scope and concerned with more specific subjects. **Kamal Abu Deeb** writes of the ode of **Imru'ul - Qais** from a structuralist point of view as part

classical Arabic poetry - both in its literary context and cultural significance - is **Ibrahim Abdel Rahman'** s examination of two aspects of ancient Arabic poetry: namely, its themes and music. The choice of these two elements is justified by the fact that thematology covers the subject - matter of the classical poem, whereas music covers one of its formal aspects. Out of these two roots many branches emerge, but their examination is defferred by the writer to a further occasion.

According to **Abdel Rahman,** the themes of ancient Arabic poetry have been contained in certain moulds, stereotyped as far as meaning, imagery and language are concerned. This would suggest that these themes were little more than artistic moulds or formulae employed by poets in such a way as to correlate meanings with attitudes to life. This artistic use of themes, however, has called upon poets to introduce some changes and to produce some personal variations on the stereotyped meanings and ideas of earlier poets. Thus the typical could be changed into something individual. Through this secret transformation of meanings and ideas, a poet managed to turn a common and much - tried theme into something personal bearing his own stamp. Thus themes, however typical and stereotyped, took different shapes in different poems, presenting the reader with a new attitude to life and people. Noting the stereotyped nature of meanings, language and imagery, and taking into account the similarity between some themes of classical Arabic poetry and ancient myths (such as the similarity between the behaviour of **Imru'ul - Qais**, as reflected in his love poetry, and the Indian myth of the God **Krishna), Abdel Rahman** concludes that the themes of Arabic poetry were largely remnants of ancient myths. The so - called stereotyped repetition of themes in different poems was no hindrance to their renewal, time and again, in the hands of skilful poets.

As to the music of classical Arabic poetry, **Abdel Rahman** maintains that its condemnation as stereotyped and repetitive by modern critics is due to the inadequacy of criteria adopted by these critics. To him, the music of classical Arabic poetry, though repetitive, was capable of variation and renewal in the hands of poets who were capable of putting repetition to artistic uses. Our so - called metres of Arabic poetry are but musical instruments capable - by dint of the skill of the poet - of producing rich harmonies. In corroboration of his claim, **Abdel Rahman** cites the fact that the ancient Arabic poem was monometric throughout and yet managed - within this one metre - to produce different tunes in accordance with the poet's intention and attitude. By way of demonstration, the writer examines the poetry of **Al - A'sha** showing how he depends, for musical variety, on two elements: vowels and rhymes. **Abdel Rahman** then concludes that the Pre - Islamic poets have shown much skill in their handling of the music of poetry and have developed it to a remarkable degree.

In pursuance of the primordial components of classical Arabic poetry, **Shams Al Din Al-Hagagy** writes of its relation to mythology . **Al - Hagagy**'s point of departure is the fact that right from the beginning the link has been close between myth and word and that the separation of poetry and myth took place only when special rites, to be performed in a house of worship, were accorded to the latter. Even so, poetry retained its link with myth, being productive - as it is - of a personal and self - contained world, using language in a manner tantamount to that of mystery. Thus a priest came to be in charge of the word-myth within the temple, and a poet of the word-poetry outside the temple, but both had this much in common : they were recepients of a supernatural inspiration and speakers of a mysterious language comprehensible only to the initiated.

Arabic poetry was by no means unique among the poetry of other nations. Like them, it was closely connected with myth. Unfortunately, none of the beginnings of Arabic poetry has reached us down the centuries; all we have of it belongs to the late Pre-Islamic era, one in which the separation between a priest, a sorcerer and a poet had been completed, and the roles clearly accorded. A priest's speech was designated as **Saj** (rhyming prose), a sorcerer's as **ruqa** (charms) and a poet's as **Shir** (poetry). At a time when the Greeks regarded poetry as a heavenly inspiration, the creation of poetry has been regarded by the Arabs, since the Pre-Islamic era, as an activity practised by a man possessed by **Jinn**. Many are the ancient versions of this belief, according each poet a special demon inspiring him with verse. In other words, a poet was the mouthpiece of invisible cosmic powers with which he had a special link. In this he was different from a priest who was linked to a specific deity or a number of deities and a sorcerer who was linked to evil forces. Neither, however, had the prestige or social influence of a poet. Hence a tribe used to celebrate when a poet was born to it, not only was he going to sing its praises in terms of the qualities most cherished by the local community, but also because he was to be its link with those awe - inspiring cosmic powers. The birth of a poet to a tribe could also inspire other tribes with fear, being a potential threat as a satirist and a writer of lampoons.

Two courses were thus opened up for Arabic poetry since its early beginnings. It could be either beneficial (in the case of eulogies) or harmful (in the case of satires), depending on the powers inspiring it. **Al - Hagagy** claims that Islam lent support to this concept, as a number of situations and pronouncements will testify. He concludes that this view of the creative process, in relation to supernatural powers, has become an integral part of the Arab poetic tradition.

Another comprehensive view of Arabic poetry, referring the reader, however, to no frame of reference

THIS ISSUE

ABSTRACT

The present issue of **Fusul** is closely connected with our first issue devoted - as the reader will recall - to a review of the Arab heritage and a definition of our attitude to it. It has been clear, from the beginning, that we intend to devote to it the attention it deserves as the reviews, re-evaluations, scrutinies and examinations we have published will testify. Indeed, this course of action is one of our basic aims and an important part of our task. The present issue, however, will be confined to the heritage of Arabic poetry. Needless to say, this heritage - going back in history to some two centuries before Islam - cannot be exhaustively covered by a limited number of studies, in one volume, however large it may be. Indeed, it would be naive to suppose that the entire heritage of Arabic poetry could be encompassed within such space. In re - evaluating the past, however, we have chosen to deal with the roots, trunks, branches, twigs and leaves in that order. From this perspective, every individual poet will be regarded as a leaf in a large tree. In due course of time, every single poet, or poetic output, will be the subject of a number of studies to which a separate issue of this journal will be devoted.

The present issue contains thirteen studies covering certain areas of the map of Arabic poetry. Naturally enough, the period of early maturation of Arabic verse, i. e. The Pre-Islamic era, had to receive more attention than other eras. Much of this attention had to go to the chief poet of this period, namely **Imru'ul - Qais.**

First of these studies is **Ahmed Kamal Zaki's "Our Poetic Heritage and its Incomplete History."** The essay claims that historical studies concerned with Arabic poetry suffer from a certain defect. This is put down to the inadequacy of the artistic criteria accepted by scholars and applied to that poetry. Neither we, nor any of the authors of such compilations as **Kitab al Aghani (Book Of Songs), Al Iqd - al Farid (The Unique Necklace), Al - Yatima (The Solitaire of the Age)** and most works seeking to establish the comparative ranks of poets has tried to ask the question: Why not refer to fiction and literary epistles as well as to poetry? Why were personal memoirs, historical chronicles and **maqamat** (Assemblies) allowed to fall in such neglect?

The poetic language is a historical context related to the cultural structure and to the very social dimension of our being. Within this social framework, no clear and complete pattern of change can be detected. The available materials, sources and references provide us with no answer to this question : Why has not the folklore been assimilated into the body of written ("superior") literature, since any literature is - and cannot help being - the product of a given social reality?

It is from this perspective that **Ahmed Kamal Zaki** proceeds to tackle the problem facing the critic of ancient Arabic poetry. On the one hand, there are the mythological and ritual origins neglected by most historians. On the other, there are the haphazard unsubstantiated judgments pronounced by critics and making for our incomplete vision of the history of Arabic literature. Thirdly, there is the methodological error of devoting all attention to poetry to the exclusion of other elements. The fact, however, that such stories as the story of **Majnun bani Amer** have turned - in the course of time - into something lik popular romances far from the religious censorship that controlled 'official' poetry, lends force to the contention that there is an unmistakable artistic continuity between these two things: the top of the literary iceberg floating on the surface, and what the conscience of the people has forged in the from of stories whose authors and reciters were chased out of the fold of 'superior' culture.

From this, **Zaki** concludes that a new historian of Arabic literature has to move within a conceptual framework in such a way as to achieve an artistic integration of various forms of expression in Arabic literature. He has also to give a clear picture of its Pre - Islamic background, often neglected or played down by previous commentators. A third task is to correct those concepts that gained ground as a result of the exclusion of certain literary genres. Only then will we be able to attain a complete understanding of Arabic poetry. Such an integrated view of poetry will shed light on many hitherto unexplained phenomena and will illuminate a number of cultural and civilizational issues.

Following this criticism of our defective view of

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
Printed By:
General Egyptian Book Organization Press



Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

THE ARABIC POETIC HERITAGE

Vol. IV No2. January. February. March. 1984

